دراسات مقارنة

القافية
والأصوات اللغوية

- ١ -

دراسة

د. محمد عوني عبد الرؤوف
أستاذ بكلية الألسن — جامعة عين شمس

الناشر
مكتبة الخانجي بمصر

دراسات مقارنة

القافية والأصوات اللغوية

- ١ -

دراسة

د. محمد عوني عبد الرؤوف

أستاذ بكلية الألسن — جامعة عين شمس

الإهـــداء

إلى الخورشيدين

الأستاذ دكتور عبد الله خورشيد البرّى

الأستاذ فاروق خورشيد

حديثهما إثراء ، ولقاؤهما للنفس بلسم وصفاء ، وحفظ ودهما أبداً أمل ورجاء ؟

عوني

تصـــدير

أحاول فى هـذا الـكتاب أن أقدم دراسة للقافية والأصوات اللغوية كما تعرفت عليها فى اللغات السامية وفى العربية بصفة خاصة مبيناً كيف أثرت القافية العربية على الشعر الأوربى ، الذى تعرف عليها فى شعر التروبادور ونقلها إلى العروفنسالى والمينى زانج فى القرنين الثالث والرابع عشر ، ومن ثم عرفت القافية فى أوربا ، وإن كان وجودها لم يستمر فى شعر بعض هذه اللغات ولم تظهر فيه القافية إلا تقليداً وزينة ، فالشعر الـكمى لا يحتاج بالضرورة إلى القافية ، فان ما فيه من إيقاع وحـداته الصوتية داخل البيت يغنيه عن إيقاع القافية وتنغيمها آخر البيت . أما الشعر النبرى فهو بطبيعته محتاج — ولا شك — القافية وإيقاعها كما سنبين بعد .

وقد قسمت الـكتاب إلى قسمين تناولت بالقسم الأول الحديث عن القافية فى اللغات السامية والقافية فى الشعر العربى والتقيد بها أو الثورة عليها ودراسة البلاغيين القدماء لها وعنايتهم بها . أما بالقسم الثانى فقد تناولت الحديث عن القافية عند المحدثين والقافية فى الشعر الأوربى متحدثاً عن ضرورة القافية فى الشعر وعن الأصوات اللغوية وصلتها بالقافية .

عند كتابة الشعر فى اللغات السامية قابلتنى مشكلة طالما عانيت منها فى كتبى السابقة وفى مذكراتى للطلبة وهى مشكلة الـكتابة ذاتها . وقد حاولت التغلب عليها فى كتاب قواعـد اللغة العبرية وبدايات الشعر العربى باستعمال (الـكليشيهات) وكان ذلك ميسورا لقلة عـدد الـكليشيهات المطلوبة للـكتابين وإن كانت لم تخرج على الصورة التى أرجوها . فقد كانت (كليشيهات) اللغة السريانية بالقواعـد

العبرية دون المستوى المطلوب . أما فى هذا الكتاب فلكثرة عدد (الكليشيهات) المطلوبة والكثرة تكاليفها ، طرحت فكرة تنفيذها وحاولت بادىء الأمر أن أزاوج بين الخطين العربى واللاتينى عند كتابة الشعر السامى فأفيد من الخط اللاتينى كتابة أصوات اللين القصيرة والأصوات الساكنة به وأفيد من الخط العربى كتابة أصوات الحلق وأصوات الأطباق والصفير وغيرها التى لا يعرفها الخط اللاتينى وتتميز بها اللغات السامية . ولكنى عند التنفيذ وجدت صورة الكتابة لا يرتاح إليها النظر . فعدلت عنها ولجأت إلى الكتابة بالحروف اللاتينية فقط مكتفياً بوضع الحرف العربى فوق الحرف اللاتينى الذى لا يعبر عن الصوت السامى تماما ليعرف القارىء أن المراد نطق الصوت السامى وليس نظيره فى اللغات الهندو أوربية وفقاً للجدول التالى :

أ = ، ث = th ، ج = g ، ح = h ، خ = ch

ذ = d ، ش = sh ، ص = s ، ض = b ، ط = t

ظ = d ، ع = ، غ = g ، ق = q

وإنى لأرجو أن أوفق فى تقريب هذه الطريقة إلى القارىء حتى استعيض بها عن الحروف المستعملة فى الطريقة الدولية أو طريقة المستشرقين الألمان فى كتابة الحروف السامية لأن هذه الحروف غير موجودة بالمطابع المصرية ولعدم قدرتى على سبكها لكثرة تكلفتها .

ولعلى أستطيع مستقبلا الاقدام على طبع ما كتبته عن قواعد اللغات السامية الأخرى ، أو ما كتبته عن النحو المقارن لهذه اللغات عند قيامى بالتدريس فى معهد اللغات والترجمة / فرع اللغات السامية بالجامعة الأزهرية والتدريس بقسم

الماجستير فى كلية دار العلوم . فان تدوين هـذه اللغات يجب أن يكون بخطها أو بالطريقة الصوتية وكلاهما غير ميسر الآن للأسف ، بالرغم من أن المطبعة الأميرية قد أخرجت لنا عام ١٩٢٥ كتاب الأساس فى قواعد اللغة العبرية وآدابها وكتاب المفصل فى قواعد اللغة السريانية وآدابها بحروف عبرية وسريانية .

وإننى لأتطلع إلى يوم نستطيع فيه أن نعود إلى دراسة اللغات السامية دراسة جادة مفيدين منها فى دراساتنا العربية لغة وأدباً وتاريخاً غير مكتفين بما نقوم الآن بدراسته فى اللغة العبرية والقليل من السريانية والحبشية .

د . عونى عبد الرءوف

القسم الأول

مقدمة

القافية من الأسماء المنقولة من العموم إلى الخصوص ، فهى لغة تفيد المتابعة أو التتابع فيقال(١) قفوت فلاناً ، إذا تبعته . وقفا الرجل أثر الرجل إذا قصّه .

وهى تفيد هذا المعنى أيضاً باللغات السامية الأخرى ، ففى العبرية نجد أن كلمة قفا(٢) Qafa تقلص ، احتشد ، انعقد . وفى السريانية قفا(٣) Qafa يجمع ، يكّوم . وفى التجمع أو التقلص نوع من المتابعة الشديدة إلى درجة الالتصاق .

كذلك نجد أن الكلمة Reim المعروفة فى اللغات الاوربية بمعنى القافية تنتمى إلى مجموعة من الكلمات القديمة . ففى اليونانية arithmôs بمعنى عدد . وفى اللاتينية ritus عادة أو طقوس ، rim بمعنى عدد ، dorima بمعنى صيغة الأمر من عدّ .

وكلمة rim تنتمى إلى هذه المجموعة بمعنى حساب أو محاسبة . وتطور المعنى فى الأنجلو سكسية angelsächsich فنجد rim بمعنى عدد وفى السيكسية القديمة Altsächsich نجد Unrim بمعنى عدد ضخم أو كبير . أما فى الألمانية القديمة Althochdeutsch فان rim بمعنى المجموعة أو السلسلة من الرجال الواقفين فى دائرة او بمعنى الدور أو العدد . وكلمة rimen (ir) تعنى العدّ مؤخراً أو حتى النهاية .

وقد انتقلت الكلمة rim إلى اللغات الرومانية واقتربت من معنى الفعل الرومانى rimàre بمعنى ينظم فى شكل سلسلة وأصبحت معروفة لنا عن طريق الفرنسية

---

(١) القواف لأبى يعلى ص٢٩ (٢) معجم جرنيوس (٣) المعجم السريانى

القديمة فى الفعل rimer بنفس المعنى ثم انتقلت إلى الألمانية بمعنى القافية Reim حوالى سنة ١١٧٠ عبر الأراضى الواطئة . ثم تطور معنى الكلمة فى الألمانية للدلالة على بيت الشعر جريا على قاعدة إطلاق مسميات الجزء على الكل Pars Pro toto ولم تتحول عن هذه الدلالة إلى دلالتها على القافية فحسب إلا بعد استعمال أو بيتس M. Opitz لها بهذا المعنى عام ١٦٢٤ .(١)

فالكلمة — إذاً تفيد التتابع أو الالتصاق أو التقلص أو الانتظام فى شكل مسلسل أو دائرى . أما إذا انتقلت من العموم إلى الخصوص وأريد بها الدلالة على بيت الشعر أو بعض منه ، فاننا نجد خلافا كبيراً بين علماء العربية وبعضهم للبعض وبينهم وبين غيرهم من دارسين غربيين .

فذهب البعض إلى أنها القصيدة كلها(٢) مستشهداً بقول الشاعر :

وقافية مثل حد السنا ن تبقى ويذهب من قالها

وقال الأخفش : بل هى البيت لأن القافية لاتعرف إلا إذا تعددت الأبيات محتجاً بقول سحيم عبد بنى الحسحاس :

أشارت بمدراها وقالت لتربهـا

أعبـد بنى الحسحاس يزجى القوافيا

ويرى البعض أن عجز البيت قافيته لأن القسيم لايسمى بيتا ، وهذا كله — كما رأينا فى الألمانية أيضاً — ليس إلا إطلاقا لمسميات البعض على الكل Pars pro toto

أما الآراء الأخرى فتقترب من معنى القافية بنهاية البيت . فقال البعض بأنها الكلمة الأخيرة من البيت وشىء قبلها فالقافية فى قول الشاعر :

بنات وطاء على خدّ الليـل

(١) راجع المعجم الاشتقاقى لكلوجى Kluge, friedrich Etymologisches wörterbuch Walter de Gruyter Berlin 30/1963

(٢) راجع فيما يلى كتاب القوافى لأبى يعلى ص٣٣ وما يليها .

هى « خد الليل » .

« وقال سعيد بن مسعدة : القافية الكلمة الأخيرة . »[1]

وهى عند أبى موسى الحامض « ما يلزم الشاعر تكريره فى كل بيت من الحروف والحركات » .

وعند قطرب « حرف الروى »[2] وهو تعريف ثعلب أيضاً [3] أى الحرف الذى يتكرر آخر كل بيت من أبيات القصيدة .

أما الخليل فقد عرف القافية تعريفين :

« أحدهما : أنها الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما ، مع حركة ماقبل الساكن الأول منهما . فعلى هذا القول تكون القافية فى قول الشاعر :

إذا ماأتت من صاحب لك زلة
فكن أنت محتالا لزلته عذراً

تكون القافية حركة العين والذال والراء والألف .

وفى قول آخر :

وليس الغنى والفقر من شيمة الفتى
ولكن حظوظ قسمت وجدود

حركة الدال الأولى والواو والدال والواو

والقافية على قول الخليل الآخر ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير فقط » .

... ...

(١) كتاب القوافى ص٣٥ وما يليها (٢) موسيقى الشعر العربى لشكرى عياد ص٨٩
(٣) كتاب القوافى ص ٣٥ وما يليها .

والخليل حين يذهب إلى القول بهذا إنما يعتمد — فيما أرى — على ماقام به من إحصاء لما وصل إليه من شعر ما قبل الإسلام وبعده فهو إنما يوصف لما ورد من شعر يلتزم، مالايلزم وآخرلا يلتزم إلا القافية(*) وقد اشتهر عنه القول الأول فحسب ، فقد وجدته عند قيامى بتحقيق كتاب القوافى لأبى يعلى لدى ابن جنى فى مختصر القوافى(١) المخطوط ص٢٨١س٣ ، والتبريزى بالوافى المخطوط أيضاً ص ٤٧ب س ١٥ وكذا باللسان حـ١٥ ص ١٩٥ ع ٢ س١٣ .

ومن الغريب أن يشتهر عنه هذا القول فحسب ، ولو أن الشعراء قد اتبعوه فيه لجاء الشعر العربى بعده متبعاً لزوم ما لا يلزم.

أما القول الآخر فلم أقع عليه إلا باللسان حـ ١٥ ص ١٩٥ ع ٢ س ١٩ وهو ما أخذ به أبو يعلى التنوخى عند تقسيمه للقوافى وجعلها خمسة أضرب :

(١) المتكاوس : وهو الذى يجتمع فيه أربع حركات (Vowels) بعدها ساكن (Consonant) مثل :

قد جبر الدين الإله فجبر

فالقافية تبدأ من ضمة الهاء فى (الاله) (٢) وفتحة الفاء وفتحة الجيم وفتحة الباء ثم الراء (وهى الصوت الساكن هنا)

(٢) المتراكب : وهو الذى يجتمع فيه ثلاث حركات Vowels بعدها صوت ساكن مثل :

وما نزلت من المكروه منزلة الا وثقت بأن القى لها فرجاً

(*) راجع ماورد بهذا الكتاب عن براعة النظم والقافية .

(١) راجع كتاب القوافى ص ٣٧ وقد قام د . حسن شاذلى فرهود بتحقيق الكتاب دار التراث : القاهرة سنة ١٩٧٥ دون أن يلتفت إلى رأى الخليل الآخر .

(٢) لأن اللام قبلها ممدودة ففصلتها عما يليها .

فالقافية هنا تبدأ بعد المد فى كلمة (لما) وتعتبر فاصلا ، وتشمل فتحة الفاء وفتحة الراء وفتحة الجيم ، والجيم نفسها مع حركتها .

(٣) المتدارك : وهو الذى يجتمع فيه حركتان بعدهما صوت ساكن مثل :

ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله
على قومه يستغن عنـه ويذمّم

وتبدأ القافية بعد الميم الأولى الساكنة فتشمل فتحة الميم الثانية وضمة الميم الثالثة والميم والميم الثالثة نفسها مع حركتها .

(٤) المتواتر : وهو صوت لين قصير يأتى بعده صوت ساكن مثل :

حمدت إلهى بعد عروة إذ نجا
خراش وبعض الشر أهون من بعض

فالقافية هنا هى فتحة الضاد والضاد نفسها مع حركتها .

(٥) المترادف : وهو الذى يفصل فيه بين الصوتين الساكنين أى حركة ويستعمل بصوت لين هثل :

من عائدى الليـلة أم من نصيح
بتّ بـ ـــــ تّم ففؤادى قريـح

وقد يأتى بغير لين فيسمى مصمتاً مثل :

رفّعن أذيال الحقى وأوضعن مشى حييات كأن لم يفزعن
إن يمنـع اليوم نســاء تمنعن

وقد أحصى الذين يأخذون برأى الفراهيدى فى تحديد القافية وانواعها ، فوجدوا أنها ثمانية وخمسون نوعا (١) :

---

(١) شيء من التراث ص٣٠ وما يليها .

المتوافر سبعة عشر موقعاً .

والمتواتر واحد وعشرون موقعاً .

والمتدارك أحد عشر موقعاً .

والمتراكب ثمانية مواقع .

والمتكاوس موقع واحد .

وقد حاول دكتور شكرى عياد أن يبسّط تعريف الخليل وأن يعيد صياغته ، فنجد لديه :

« ولنا أن ندهش لأن الخليل حين صاغ هذا التعريف المعقد لم يلتفت إلى فكرة المقطع . فلو التفت إليها لأصبح تعريف القافية عندة أنها المقطع الشديد الطول فى آخر البيت ، أو المقطعان الطويلان فى آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة . فالمقطع الشديد الطول المكون من حرف ساكن فمد حرف ساكن مثل قول شوقى :

سنون تعاد ودهر يعيد　　　لعمرك مافى الليالى جديد

ويندر أن تكون القافية مقطعاً شديد الطول ، مكوناً من ساكن فحركة قصيرة فساكنين . وإذا كان الساكنان الأخيران حرفا مضعفا فإن المقطع يعد طويلا (لاشديد الطول) ويلزم أن تتألف القافية منة ومن المقطع السابق له ، كما فى قول شوقى أيضا :

فلك جار ودنيا لم يدم　　　عندها السعد ولا النحس استمر
روّحوا القلب بلذات الصبا　　　فكفى الشيب مجالا للكدر

والمقطعان الطويلان — مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة — يكوّنان

معظم قوافى الشعر العربى قديمة وحديثة ، فربما تتابعا بلا فاصل كقول إبراهيم ناجى :

أمس يعــذبنى ويضنينى شوقى طغى طغيــان مجنون

وربما كان بينهما مقطع قصير واحد ، كقول العقاد فى « هدية الكروان »

حادى الظلام على جناح صاعد ياأرض اصغى ياكواكب شاهدى

وربما كان بينهما مقطعان قصيران ، كقول العقاد أيضاً :

أبا القوافى ورب الطرس والقلم

ماذا أفادك صدق العلم فى الأمم

وربماكان بينهما ثلاثة مقاطع قصيرة ، وهذا قليل ، وربما جاء فى قافية الرجز ، كقول شوقى فى مسرحية عنترة :

صنعاء أعلى من دمشق سلعة وثمنا ،

... ...

وتعريف القافية وتحديدها بالمقاطع الأخيرة فى البيت أمر متواضع عليه فى اللغات الأوربية .

فالقافية عند كايزر Kayser, Wolfgang هى :

« آخر البيت تحدث إذا كانت الحركة المنبورة بآخر كلمتين او أكثر متماثلة الرنين . ويمكن أن يكون الجزء المكرر مكونا من مقطع واحد أو مقطعين أو ثلاثة مثل :(١)

Träume' Baume/ Ruh, du/ Verführbaren, unberährbaren :

ولعل من الغريب أن نجد مثل هذا التعريف عند العرب القدماء وإن كانوا يتحدثون عن الحروف والأسباب والأوتاد أى بنفس مصطلحات الخليل .

---

(١) ص ٩٦ **Das Sprachliche Kunstwerk, Franke Verlag Bern u. München**

فمثل هذا القول نجده عند الفارابي أيضاً في الموسيقى الكبير (ص ١٠٩١) إذ يقسم أنواع القافية إلى حروف وأسباب وأوتاد، فيقول:

« والقوافي ربما كانت حروفا وربما كانت أسبابا وربما كانت أوتادا. وأشعار العرب في القديم والحديث كلها ذوات قواف، إلا الشاذ منها، وأما أشعار سائر الأمم الذين سمعنا أشعارهم فجلها غير ذوات قواف، وخاصة القديمة منها. وأما المحدثة منها فهم يرومون بها أن يحتذوا في نهاياتها حذو العرب. »

فالقافية عنده تأتي آخر البيت أيضا. وهو يفرق بينها وبين السجع فيقول:

« ومتى كانت الأقاويل ذوات الأجزاء تتناهى أجزاؤها إلى أشياء واحدة بأعينها، فان كانت غير موزونة، فهي تسمى عند العرب أقاويل مسجوعة، ومتى كانت موزونة سميت أقاويل ذوات قواف، فانهم يسمون الأشياء الواحدة التي تتكرر في نهايات أجزاء الأقاويل الموزونة « قوافي ». »

... ...

وينص حازم القرطاجني أيضا على أن القوافي تأتي آخر البيت فيشبهها برأس الخباء فيقول:

« وعلى هذا التقدير يحسن في القافية أن يقال فيها أنها جعلت بمنزلة رأس الخباء وما يعالى به العمود، فأحكمت هيأتها لذلك، وجعل العروض القاسم للبيت بنصفين بمنزلة موصل قائمة الخباء العليا بقائمته السفلى وجعلوا أطراد النظام المتناسب ما بين مبدأ البيت ومنتهى القافية بمنزلة استقامة قوائم البيوت. »

والمعنى يتكرر لديه، ففي ص ٢٥١ يقول:

« وجعلوا القافيه بمنزله تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة / تونس ١٩٦٦ ص ٢٥٧

من ظاهر وباطن . ويمكن أن يقال : أنها جعلت بمنزلة ما يعالى به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى التى هى ملتقى أعالى كسور البيت وبها مناطها .

وقد يقال : انهم جعلوا العروض والضرب وهما نهايتا شطرى البيت فى أن وضعوها وضعا متناسبا متقابلا منزلة القائمتين فى وسط الخباء اللتين يكون بناؤه عليهما » .

. . .   .

فالملاحظ فى هذا كله أن القافية عند العرب ليست إلا تكرير لأصوات لغوية بعينها ، وأن هذه الأصوات اللغوية تشمل الحركات Vowels التى تأتى بعدد معين يتراوح من واحد إلى أربعة يتلوها صوت ساكن Consonant يتأتى بعده حركة أو يكون بلا حركة . وتكرير هذه الأصوات اللغوية هو السبب فى أحداث النغم فى الأبيات . وهو مسئول عن الإيقاع الموحد ووحدة النغم بالقصيدة كلها . وإن كان لاصلة له بجوهر الإيقاع الذى وجدناه بالشعر العربى ممثلا فيما أسماه الخليل بالوتد .

ولم يعرف العرب من مواضع القافية إلا أواخر الابيات فقط ، وقد احتفلوا بها احتفالا كبيراً . وعملوا على دراستها وتسمية كل حركة أو صوت ساكن فيها ، وتحدثوا عن لوازمها، وعن عددها، وعن اللين الذى يلحقها، كما تحدثوا عن عيوبها، ووجهوا النصح للشاعر والراجز فى كيفية اصطيادها والترفق بها حتى لا تأتى شاردة أو نافرة ، وحتى لا تكون نابية ، أو فضلة فى القصيدة . ويمكن أن نطلق على هذه القافية قافية المقاطع . أما الأوروبيون فقد عرفوا أنواعا أخرى من القافية نذكر منها الآتى :

القافية الداخلية(١) Binnenreim وهى التى ترد داخل البيت أو سطر الشعر.

---

(١) كايزر ص ٩٦ وما يليها .

والقافية المتقارعة Schlagreim وهى التى تحدث بين كلمتين متتاليتين

وقافية المطالع Alliteration أو Anfangsreim وهى اتفاق مطلع كلمتين أو أكثر فى سطرين متتاليين أو أكثر مثل :

in allen Büschen und Bäumen

أو

Where the wild wind blows

وهو النوع الأساسى فى الشعر الجرمانى .

وقافية تجانس أصوات اللين Assonanz وهو تماثل الرنين بالحركات الموجودة بالنبر الأخير وهى موجودة بكثرة فى الشعر القديم الفرنسى والأسبانى والبرتغالى .

كما وضعوا أسماء لأنواع مختلفة من قافية المقاطع نذكر منها :

القافية المزدوجة Reimpaaren وهى التى تتحد فى كل بيتين متتاليتين **aa , bb ,cc, dd**

القافية المتعامدة Kreuzreim وهى التى تتحد فيها قافية البيت الأول مع الثالث والثانى مع الرابع **a b a b**

القافية المتعانقة Verschrankten reim وهى التى تأتى فى الرباعية وتكون قافية الشطر الأول مثل الرابع والثانى مثل الثالث abba

والقافية المثلثة Schweifreim

وتأتى فى السداسية وتكون قافية الشطر الثالث مثل السادس على حين تتفق القافية فى الأول والثانى والرابع والخامس aab ccb .

وأنواع قافية المقاطع نعرفها جميعا فى الموشحات الأندلسية ،أما القوافى التى

تأتى وسط البيت أو أوله فلم يعرفها العرب ، وإن وردت لديهم نظائر لها عند البلاغيين كما حاول بعض الشعراء المحدثين النظم فيها مثل قصيدة محمود حسن اسماعيل « موسيقا من الحيرة بين السطح والأعماق » التى تلمح فيها قافية المطالع : (وتسمى عند البلاغيين بجناس الاستهلال)

أصبحت . . رغم دربى الكبير(١)
لأعرف الشكوك من الزهور
ولا سرى النمل ، من الطيور
ولا وقوف الخطو ، والمسير
ولا انتفاض الدمع ، والسرور
ولا الربى ، من خضرة الغرور
ولا فصيح العشب ، والعطور
ولا وميض النور . . . وهو نور
اخفته الليل بلا ستور
. . فعالمى ، ليس هو المنظور . .
ولا مرايا البصر المقهور . . .
ولا اندهاش الوتر المقهور
وبكل شىء حوله يدور

ولا ننسى أيضا محاولات صفى الدين الحلّى (١٢٧٨/١٣٤٩) فقد تفنن فى قوافيه وقصد لزوم ما لا يلزم ، وقفّى أوائل الأبيات بنفس قافية الروى . وننقل عن الأستاذ عبد الجبار داود البصرى قوله :

---

(١) الأهرام فى ٢٠ أغسطس ٧٦

« تفنن الحلّى(١) فى قوافيه فنجده يتخير أصعب القوافى حينا ، وأجملها حينا آخر ويستوى جميع حروف البناء فى قوافى الأرتقيات . . . ويتبع أبا العلاء المعرى فى لزوم ما لايلزم، ويزخرف قصائده بالقوافى فيقفّى أوائل الأبيات بنفس قافية الروى ، ويوشّح ، ويسجع داخل البيت الشعرى الواحد » .

بل أن أباقلابة الهذلى عرف قافية المطالع « وهى مايسمى بجناس الاستهلال » أيضا حين يقول :(٢)

فمنّا عصبة لا هم حماة
ولاهم فائتونا فى الذهاب
ومنّا عصبة أخرى حماة
كغلى النار حشّت بالثقاب
ومنّا عصبة أخرى سراع
زفتها الريح كالسفن الطراب

وعرفه المعطّل الهذلى فى قوله :(٣)

لعمرى لقد نادى المنادى فراعنى
غداة البوين من بعيد فاسمعا
لعمرى لقد أعلنت خرما مبرأ
من التّعب جوّاب المهالك أروعا

---

(٢) شىء من التراث / بغداد ١٩٦٨ ص ٢٢٥
(٢) ديوان الهذليين ق ٣ ص٣٥ ط الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦٥
(٣) ديوان الهذليين ص ٤٠ ٢) ق ٣ ص ٦٥

وعرفة معقل بن خويلد الهذلى فى قوله(١)

أبا معقل وإن كنت أشَّحْتَ حُلَّةً

أبا معقل فانظر بنبلك من ترمى

أبا معقل لاتوطئنـــك بغاضتى

رءوس الأفاعى فى مراصدها العُرْمِ

وغيرهم كثيرون وخاصة بين شعراء الهذليين .

فنقرأ لمالك بن الحارث :(٢)

كرهت العقر عقر بنى شليل

إذا هبت لقاربهـــا الرياح

كرهت بنى جزيمـة إذ ثروا نا

قفا السلفين واتسبوا فباحوا

قد وأحصيت بديوان الهذليين خمسة وعشرين موضعا تتكرر فيها نفس الكلمة بأول أبيات القصيدة . وأظهر هـــذه المواضع ماجاء بقصيدة أبى مثلم ذات الأحد عشر بيتا، والتى يبدأ ستة أبيات منها بقوله « أصخر بن عبد الله » وقصيدة صخر ألقى فى الرد عليه ، وبها سبعة أبيات تبدأ ستة منها بقوله « أبا المثلّم » .

ولست أريد بهذا أن أذهب إلى أن الشاعر العربى عرف قافية المطالع قديما وإنما يرجع هذا إلى المصادفة وإلى الأسلوب الخطابى الذى كان يغلب على الشعر العربى آنذاك .

لم يعرف العرب — إذا — إلا قافية المقاطع وإن وجدوا غيرها

---

(١) ق ٣ ص ٦٥

(٢) ق ٣ ص ٨٣

أطلقوا عليها اسما آخر .

فالقافية الداخلية Innenreim أطلقوا عليها كلمة الترصيع ومنها :

فتور القيام قطيع الكلا م تفتر عن ذى غروب خصر

وقد عرفوا أيضا ما أسماه حازم القرطاجنى بالتسويم وهو قريب الشبه بالقافية الداخلية وإن كانوا لا يستعملونه إلا فواتح للفصُول .

يقول حازم القرطاجنى : (١)

« ولما كان اعتماد ذلك فى رءوس الفصول ووجوهها أعلاما عليها، وأعلاما بمغزى الشاعر فيها ، وكان لفواتح الفصول بذلك بهاء وشهرة وازديان حتى كأنها بذلك ذوات غرر رأيت أن أسمى ذلك بالتسويم؛ وهو أن يعلم كل الشىء وتجعل له سيمى يتميز بها . وقد كثر استعمال ذلك فى الوجوه (الغرر) كما قال ابن الرومى : (الطويل)

سما سموه نحو السماء بغرة

مسوَّمة قدما بسيمى سجودها

فلذلك كان هذا اللقب لائقا بما وضع عليه . وأيضا فانا سمينا تحلية أعقاب الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية بالتحجيل ليكون اقتران صنعة رأس الفصل وصنعة عجزه نحوا من اقتران الغرة بالتحجيل فى الفرس » .

والقافية المزدوجة Doppelreim دعوها تشطيراً مثل :

شوقى إليك تفيض منه الأدمع

وجوى إليك تضيق عنه الأضلع

ورد الأعجاز على الصدر يمكن أن يكون Kreuz Reim مثل :

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه

وليس إلى داعى الوغى بسريع

(١) ص ٢٩٧ من مناهج البلغاء وسراج الأدباء .

فهم لم يحتفلوا إلا بقافية النهايات (المقاطع) ، ولعل السبب في هذا يرجع أولا إلى تفسيرهم لمعنى القافية وكيف أنها مأخوذة من قفوت فلانا ، إذا تبعته ، وقفا الرجل أثر الرجل إذا قصه وقافية الرأس مؤخره .

ولو أخذوا بتعريف ابن دريد(١)« سميت قوافي لأن بعضها يتلو بعضا »: بما في ذلك من معنى المتابعة ، لما تحرجوا في أن يطلقوا على الأنواع الأخرى من القافية أسماء مشتقة من نفس كلمة القافية أو مضافا إليها صفات تحددها وتبين نوعها .

ودلالة الكلمة كما أوردها ابن دريد وجدناها أو ما يقاربها — فما سبق — بالعبرية والسريانية ، كما وجدناها في اليونانية واللاتينية وما اشتق منها .

ولعل السبب الأهم من هذا هو أن الشعر العربي الكمي لم يكن في حاجة إلى القافية مطلقا ، لما يحتوى عليه من جواهر إيقاع تتردد في البيت ومن ثم في القصيدة كلها بطريقة منتظمة توفر للشعر النغم المطلوب في الشعر .

أما الشعر في اللغات السامية الأخرى فقد عرف أنواعا أخرى من القافية نحاول أن نتبينها في هذه الدراسة — كما نحاول أن نتبين أيضا التطورات التي عرفتها القافية في اللغات الأوربية منذ القرن الثاني عشر الميلادي ، محاولين تتبع نشأة القافية في الشعر الأوربي والباعث إليه وأشكالها المختلفة في مختلف اللغات .

فقد عرفت هذه اللغات ـ كما بينا من قبل ـ قافية المطالع Anfangsreim ، وقافية أصوات اللين Assonanz ، والقافية الداخلية Innenreim ، والقافية المزدوجة Doppelreim (aa' bb' cc') ، والمتعامدة Kreuzreim (abab) ، والمتعانقة umarmender Reim (abba) ، والمثلثة Schweifreim (aabccb) ، وغير

---

(١) كتاب القوافي ص ٢٢

ذلك من أنواع القافية . كما عرفت الموشحات العربية أنواع أخرى سنتعرض لها عند الحديث عن الثورة على القافية العربية إن شاء الله .

ولكننا يجب أن نلاحظ بادىء ذى بدء أن العرب لم يحتفلوا بأصوات اللين احتفالهم بالأصوت الساكنة ، ومن ثم اشترطوا أن تتضمن القافية صوتا ساكنا

يقول د . إبراهيم أنيس :(١)

« أصوات اللين مع أنها عنصر رئيسى فى اللغات ،ومع أنها أكثر شيوعا فيها ، لم يعن بها المتقدمون من علماء العربية ، فقد كانت الإشارة إليها دائما سطحية ، لا على أنها من بنية الكلمات بل كفرض يعرض لها ، ولا يكون منها إلا شطرا فرعيا . ولعل الذى دعا إلى هذا الانحراف أن الكتابة العربية منذ القدم ، عنيت فقط بالأصوات الساكنة فرمزت لها برموز . ثم جاء عهد عليها أحس الكتاب فيه بأهمية أصوات اللين الطويلة ، كالواو والياء الممدودتين ، فكتبوها فى بعض النقوش والنصوص القديمة . وظلت الحال هكذا حتى وضعت أصوات اللين القصيرة التى اصطلح القدماء على تسميتها بالحركات فى العصور الإسلامية . فالكتابة التى ليست إلا وسيلة ناقصة للتعبير عن الأصوات اللغوية ، صرفت القدماء عن أهمية أصوات اللين ، فلم يرمز لها برموز فى صلب الكلمات » .

ثم ينقل عن ابن جنى بكتابة « سر صناعة الاعراب ما يؤيد هذا فى قوله :

« اعلم أن الحركات أبعاض لحروف المد واللين وهى الألف والواو والياء . فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث ؛ وهى الفتحة والكسرة والضمة. وقد كان متقدمو النحاة رحمهم الله تعالى يسمون الفتحة الألف الصغيرة والكسرة

---

(١) الأصوات اللغوية / نهضة مصر سنة ١٩٥٠ ص ٤٢

الياء الصغيرة والضمة الواو الصغيرة . وقد كان فى ذلك على طريقة مستقيمة . ألا ترى أن الألف والياء والواو اللواتى هن حروف توأم كوامل ، قد تجدهن فى بعض الأحوال أطول وأتم منهن فى بعض ، وذلك إذا وقعت بعدهن الهمزة والحرف المدغم نحو (يشاء) و (دابة) وهن فى كلا الموضعين يسمين حروفا كوامل . فاذا جاز ذلك فليست تسمية الحركات حروفا صغاراً بأبعد فى القياس منه . ويدلك على أن الحركات أبعاض لهذه الحروف أنك متى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذى هى بعضه . إلا أن هذه الحروف التى يحدثن لإشباع الحركات لايكن إلا سواكن لأنهن مدات والمدات لايحركن أبداً . »

* * *

والحق أن السبب فى عدم احتفال العرب بالأصوات اللينية لايرجع فقط — فيما أرى — إلى الكتابة العربية والتدوين ، بل إلى الطبيعة العربية المكتسبة فى البيئة الصريحة الواضحة والحرص على الابانة وإعطاء كل صوت لغوى حقه حين النطق به ، ومن ثم اهتموا بالحديث عن عيوب النطق المختلفة .

بل حرص العرب القدماء أيضا على الاحتفاظ بالأصوات الحلقية كما هى على حين تخلص منها غيرهم من الساميين وتحولت لدى الأكديين إلى صـــوتين من أصوات اللين هما (a , e) فقط ، فلا وجود للأصوات السامية الخمسة ، وهى الألف والهاء والحاء والعين والغين .

أما بالنسبة لأصوات اللين فهى تعرف خمسة أصوات قصيرة يمكن أن تمتد لتصبح طويلة وهى : (a, i, u, e,o) وليس السبب فى هذا هو التأثر بالسومارية كما يقول او نجناد[1] وإلا لما قابلنا نفس هـذا التطور والاختزال للأصوات الحلقية إلى صوتين فقط فى بعض اللغات السامية الأخرى .

---

(١) ص من Ungnad - Matous , Grammar des Akkadischen Verlag C. H. Beck. München 1964.

وقد تحولت الواو والياء أيضاً من أصوات ساكنة عند وقوعهما أول الكلمة

إلى أصوات لين أيضاً فبدلا من waschib (ش) يسكن تصبح aschib (ش) فى البابليه

الحديثة ، أما فى الآشورية المتأخرة فتتحول إلى ضمة صريحة ممدودة فبدلا من

warad = عبد ، نجد urad وبدلا من warchu (خ) = شهر ، نجد urchu (خ)

كذلك تحذف اليــاء أو تتحول إلى صوت لين إذا وردت أول الكلمة

أو المقطع مثل iprus بدلا من japrus . يقطع

ومن ثم كان لابد من الاهتمام بأصوات اللين بالأكدية .

وفى السريانية نجد أن الهمزة والعين تصبح أصوات لين فى أول الكلمة أو

أول المقطع كما تتحول الحاء السامية إلى هاء أو تقترب فى الخاء . والحركات فى

السريانية(١) أكثر منها فى العربية ، إذ نجد الفتحة(٢) Ptaaha (ح) والفتحة الممدودة

Zpaapha (ص) والكسرة الممالة Rphaasa (ص) والكسرة hbhaasau (ح) ، والضمة الصريحة saasa' (ص ص)

وفى العبرية أيضا نجد خمس حركات قصيرة : الفتحة (بتاح) والفتحة الممالة

(سيجول) ، والكسرة (حيرق قطان) ، والضمة المفتوحة (حولام قطان) ،

والضمة المغلقة (قبوص) .

والحركات الكبيرة هى : الفتحة المشبعة (قامص) ، الفتحة الممالة الطويلة

---

(١) ص ٧ وما يليها Nöldekne, Theodor : Kurzgefasste Syrische Grammatik.
Wissenschftliche Buchgesellschaift Darmstadt 1966.

(٢) عونى عبد الرءوف
قواعد اللغة العبرية : مطبعة ع عين شمس ٧١ ص ٢٤ وما يليها .

(صيرى) ، والكسرة الطويلة (حيريق جدول) والضمة المفتوحة الطويلة (حولام جدول) ، والضمة المغلقة المشبعة (شروق) .

وفضلا عن ذلك نجد أن ثمة نوعا من السكون المتحرك إذا جاء أول الكلمة أو أول المقطع أو عند التقاء الساكنين وسط الكلمة فيحرك ثانيهما ، وكذا إن كان الصوت الساكن مشدداً .

لهذا كله كان اهتمام اللغات السامية ـ عدا العربية ـ بأصوات اللين القصيرة والطويلة اهتماما يجعل أصحابها يحرصون على سماعها سواء أول الكلام أو فى تضاعيفه أو آخره ، ومن ثم أمكن معاملتها معاملة الأصوات الساكنة ، وأن تتكون منها القافية أيضا .

ولما كانت الأصوات الساكنة تسبب صعوبة للقافية حتى فى اللغة العربية — كما سنرى بعد — لذا كان مجىء أصوات اللين فى قافية الشعر السامى عدا العربى كثيراً كثرة ملحوظة ، على حين كان مجىء الأصوات الساكنة فى القافية أقل من هذا بكثير ، مما دعا بعض الباحثين إلى القول بأن اللغات السامية لم تعرف القافية وإن اعترف بذلك باحثون آخرون .

والحق أن هذه الأصوات اللينة التى تترى بصورة منتظمة آخر الأسطر بالشعر السامى تشكل القافية فيه ، وإن كانت لاتشبه القافية العربية وهذا ماحدث أيضاً بشعر اللغات الأوروبية فيما أطلقوا عليها أيضا لفظ القافية (Reim) .

ويهمنا أن نبين أن ماسنتناوله هنا من حديث عن القافية إنما هو

حديث عنها بالمعنى الأوسع وإمكانات ورود الأصوات اللغوية كلها سواء كانت ساكنة أم لينة بالقافية وسواء أكانت القافية أول البيت أو وسطه أو نهايته .

وسأحاول فى هذا الكتاب دراسة كل ما أطلق عليه لفظ قافية سواء عند الساميين أو عند الأوربيين غير مقتصر على دلالة الكلمة فى اللغة العربية فقط ، محاولا تبين صلة القافية بالشعر وأهميتها بالنسبة له وصلتها بالأصوات اللغوية ، والله المعين .

الباب الأول

القافية

فى اللغات السامية

— ١ —

القافية فى الشعر الأكدى

عرفت الأكدية صورا خمسة للأبيات أو أسطر الشعر. فقد أمكن التعرف على الصور الآتية :

١ - أبيات الشعر معتادة Vers (١) .

٢ - أبيات شعر مزدوج Doppelvers .

٣ - مجموعات شعر المقطوعات Strophe .

٤ - مجموعات شعر غـــير مقطعى (أى لا ينتظم داخل مقطوعات شعرية Astrophische Reihen .

٥ - المتتابعات المتكررة Repetitorische Folgen .

وتوجد هذه الصور كلها فى شعر الملاحم ، وأن كان بعضها يظهر أيضا فى شعر التراتيم او الأناشيد Hymnik والخرافات Fabeln والحوار .

وينقسم البيت أو السطر الى مجموعـه من النغمات المرتفعة والمنخفضة ، عـدد النغمات الأولى محدد ، أما النغمات المنخفضة فلا تحديد لهـا . فالتحديد لا يلزم إلا بالنسبة للنغمات المرتفعة حاملة النبر . وعـدد المقاطع أو النغمات المنبورة فى الشعر البـابلى أربعـة ، تقسم الى قسمين (٢) وإن كان قـــد عرف أيضـا الشعر المقطعى Strophenbau . أما الشعر المزدوج فهو الشعر الذى تتحد فيه القافية فى كل سطرين متتاليين .

---

(١) على ١٠١ Karl Hecker: Untersuchungen zur Akk. Epik

(٢) ص ٨٦ — ٨٨ الجزء H. Zimmern: Zu den neusten Arbeiten über Babylonische Metrik, Weimar 1896 : Zeitschrift f. Assyriologie u. Verwandte Gebiete

وصور المقطوعات والمتتابعات المتكررة يمكن أن نضرب لها مثلا المحاورة التى وقعت بين حمورابى واحدى النساء ، والتى ننقلها عن الأستاذ فون سودن von Soden بمجلة الأشوريات وآثار منطقة آسيا بالشرق الأدنى (١) .

فنجد أن حديث كل من المتحاورين يكتب فى أربعة أو خمسة أسطر . وفى أول الكلام وآخره شطرتان (كما وردت الشطرتان المزدوجتان وسط الكلام مرة واحدة) يبدأ الملك دائما بقول الشطرتين ، عدا الشطرتين الاخيرتين ، فقد كانتا من نصيب المراة.وان كان لم ينطق فى اللوحة الأولى ٢٧ - ٣١ الا بشطرة واحدة ومن ثم وجب أن يكون رد المراة فى اللوحة الأولى ٣٢ يتكون من ٤ - ٥ أسطر .

والوزن فى الأكدية مكون من أربعة مقاطع منبورة فى كل سطر وتتكون المقطوعة من أربعة أسطر مثل أغنية اشتر Ishtar . وقد تتكون من عدة أسطر بكل منها ثلاثة مقاطع منبورة يتلوها سطر من خمسة مقاطع منبورة .

كما نجد بالشعر الخماسى الى جوار الشعر ذى المقطوعات الأربع ، مقطوعات Doppelversstrophe يتكون كل منها من شطرتين فقط . ولا توجد الاسطر المفردة الا نادرا وخاصة فى الشعر القديم . كذلك يعرف هذا النوع من الشعر الاسطر الأربع (٢ × ٢) بكل نبرتان أو ثلاثة ، يلحق بها سطر خامس منفصل عنها فى المعنى وأحيانا يفتقد هذا السطر الخامس فى بعض المقطوعات ، واحيانا يفصل بين شطرى المقطع نفسه . ومن ثم وبسبب التبديل الكثير من الثنائى والثلاثى تتكون وفرة نغمية تساعد على غنائها القافية .

وهناك أشعار كثيرة كتبت فى لغة النثر فى الأكدية ولا يمكن نسبتها الى الشعر

---

(١) ص ١٥٠ — ١٥٤

Ein Zwigcspräch Hammurabis mit einer Frau.
Z A G Zeitschrift f. Assgrioiogie u. Vorderasiatische Archäologie/Band 15.1950

إلا بعد التعرف على مضمونها . وهذا ما يحدث بالوزن المزدوج . وهو أبسط أنواع الشعر وأكثر أشكاله فى المجموعات الشعرية انتشاراً

وكثيراً ما يأتى فى هذا النوع ألفاظ متقابلة . فقد يبدأ البيت الأول بكلمة Elisch أى أعلى ، ومن ثم يأتى أول البيت الثانى كلمة schaplisch أى أسفل

أما إذا بدأ أول البيت بكلمة pa-na أى أمام ، فان البيت الثانى يبدأ بكلمة ar-ka أى خلف .

وإن بدأ الأول بكلمة sh-me-la أى شمال ، بدأ الثانى بكلمة im-na أى يمين .

وأحيانا تكون المقابلة معنوية مثل ما ورد فى ملحمة جلجامش :

ú-ul i-di En-ki-du aklam (NINDA) a-na a-ka-lim

shikaaram (KASH) a-na sha-te-e-em la-a'lum-mu-ud أى

لم يعرف انكدو والخبز ليأ كله(١)

والبيرة شربها لم يتعلمه

ويلاحظ اختلاف تركيب الجملة للحصول على الصياغة المطلوبة للشعر ، كما يلاحظ أن هذا النوع من الصياغة الشعرية يتميز بالبساطة فى التعبير . ولا يوجد به قفزات فكرية . فالشطر الثانى يكمل الأول عادة . ولا توجد القفزات الفكرية إلا فى بعض الأشعار الخاصة وقد تكون حينذاك للضرورة ، مثل :

e-nin-na-ma tal-pu-us-su-ma il-lak

ur-cha ru-qa-ta a-shar chum-ba-ba

الآن قد لمسته ليذهب(٢)

---

(١) من اللوحة ٨٦ – ٨٩ وراجع أيضاً ص ١٤٢ من كتاب Karl Hecker ; Untersuchungen zur akkadischen Epik nin. III ii 11-12

(٢) جلجامش

فى طريق بعيد إلى خبابا

خ

أو a-na pe-chi-i eleppi (CGISH. Mà) a.na

d خ

Pu-zu-ur-Amurri (KUR. GAL) malàchi) (LU M LAH)

ش ش

ekalla at-ta-di-in a-di bu- she-eshu

الذى أغلق السفينة ، البحار بروز أمورى(١)

قلعة أعطيت له إضافة لمتلكاته

ويلاحظ فى الشكل المزدوج هذا Doppelvers الكثير من صور القافية وهى ليست مقصورة عليه . ويمكن أن نجمل هذه الصور فيما يلى :

١ — تكرير الشطر الأول مع إضافة كلمة جديدة منعاً للطابقة التامة مثل :

d

ina qè-reb Apsi ib.ba-ni Marduk (٢)

d

ina qè.reb elli (KU) Apsi ib-ba-ni Marduk

وسط مياه النهر العذبة خلق مردوك

وسط نقاء مياه النهر العذبة خلق مردوك

ص س

أو ilaani (DINGIR . MESH) i-isi-nu i-ri-sha

(٣)

ص ط

ilaani I-si.nu i-ri-sha taapa الآلهة شمت الأريج

الآلهة شمت الأريج الطيب

٢ - وأكثر من هذا النوع وروداً بالمزدوج أن يغير تركيب الجملة فى الشطر الثانى مع الإضافة أحياناً . مثل :

ش

ib-ri ma- li-ku a-na-ku In-ur-shi (٤)

ش

lu.ur- shi-ma ib-ri ma-li-ku a-na-ku

---

(١) جلجامش XI 94 - 95

(٢) هيكر ص ١٤٣ ؛ جلجامش Ec I 81 - 82

(٣) جلجامش nin' xl 159-160

(٤) جلجامش nin I vi 26-27

صديقاً ناصحاً أنا أتمنى أن ألقى

أتمنى أن ألقى صديقاً ناصحاً أنا

ش

i-ta-mu it-ti i-li- shu

ش ش ش

u shu–u il- shu it-ti—shu i-ta–mu

تكلم مع الآلهه

وهو الآلهه تكلم معه

٣ — النوع المتقابل **Chiastische Figuren**

Pi-ka li- ib- ba- ka li- wa-'i-ir bi-ir. ki- ka

ú li-ib-ba-ka li.wa-'i-ir bi-ir-ki-ka

فك قلبك (لبك) ينبغى أن يأمره

وقلبك ينبغى أن يأمر ركبتيك(١)

ش ش

e-mur- shu-ma sa-bi--tum e-te.dil bab-sha أو

ش ش

baab.shá e-te-dil e-te-dil si-kur- sha

رأته الساقية فأغلقت بابها

بابها أغلقت . أغلقت بمزلاجها

٤ — تماثل الكلمات الأخيرة بالشطرتين **Identität der Aussenwort**

مثل :

d ش ش

at-ta Cilgamesh lu ma-li ka-ra-ash -ka

ش خ

ur-ri ú mu- shi chi-ta-at.tu at–ta (٢)

---

(١) هيكر ص ١٤٤ .

(٢) جلجامش

M iii 6-7

أنت جلجامش ، ملآن هو كرشك

بالنهار وبالمساء افرح انت

ومثل :

ش خ خ خ خ
she-ret-ka i-sach – chuu-ra a-na much – ch – i – ja

ش ش س
sha a-shak ak-ka nu-ka a-na.ku ch-er-ta (١)

عقابك سيوقع عليّ

(وهو) الذى وقعته عليك أنا كعقاب

والمماثلة هنا لا تعدو أن تكون مماثلة فى صوت اللين الأخير مع مماثلة رنين المقاطع الصوتية الأخيرة فى كل شطر .

٥ – وثمة مماثلة تحدث أول كل شطر ويمكن أن نسميها تجاوزاً قافية (٢) المطالع Anfangsreim مثل

M ش خ
a-na man-ni-ja Ur-shanabi i.na-ch a i.da-a
a-na man-ni-ja i-ba-li da-mu libbi – ja (٣)

لمن يا أورشنبي تتعب يداى

لمن يقطر دم قلبى

ومثل :

خ ش
me-li-im-mu i- cha-al-li-qû i-na e-sh-tim (٤)

خ
me-li-im-mu i-cha-al-li-qú-ma na-m-ri.ru – iru – pu

---

(١) هيكر ص ١٤٥ .

(٢) نقول تجاوزاً لأن كلمة قافية لا يصح أن يقصد بها إلا ما يأتى آخر البيت فقط ؛ إذ أن معنى القافية كما ورد لدى أبى يعلى التنوخى ص ٢٩ « سميت القافية قافية لكونها فى آخر البيت مأخوذة من قولك : قفوت فلاناً ، إذا تبعته . . . » .

(٣) جلجامش nin xi 293-294

(٤) جلجامش Bauer vs.II-I

البريق يختفى فى الظلال .

البريق يختفى والشعاع ينطفأ .

٦ — القافية آخر الشطر Endreim

ش ش ش
i – na u – mi – shu i – dul – l – lu – shu ilaani i – dul – lu – shu

خخ ش ش
ilaania i – hhu i – dul – lu – shu ilaani i – dul – lu – shu

فى زمانه عطفت عليه الالهة عطفت عليه

الالهة أخوته عطفت عليه الالهة عطفت عليه

ومثل :

خ ش
i – na pu – uuh – ri – ni – ma ni – ip – qak sharru

ش ش ش
Tu – tar – ram – ma ta – paq – qi – dan – na – shi sharru

فى اجتماعنا وثقنا بك يا ملك .

والان ثق بنا أنت أيضا ياملك (١) .

ولا نعرف هذه الانواع من القافية الا فى شعر الملاحم Epik الا أن قافية المطالع Anfangsreim تأتى أيضا فى غير الشعر القصصى أو شعر الملاحم ، ويتضح هذا فى مثال نظرية العدل الالهى die Theodizee وهى منظومة فى شعر المقاطع Strophe يتكون كل مقطع منها من احد عشر سطرا تجمعها قافية مطالع تأتى أول كل سطر منها ، على أن هيكر Karl Hecker (٢) يلاحظ أن القافية فيها مرئية اكثر منها مسموعة .

ومثل هذا النوع من قافية المطالع غير معروف فيما وصل الينا من شعر المقاطع ، وأن كان الشعر القصصى يميل اليه ، حتى ولو كان على هيئة شعر المقاطع ،مثل ماورد

---

(١) جلجامش اللوحة التاسعة III i 11.12

(٢) ص ١٥١ من كتابه .

فى اللوحة التاسعة من ملحمة جلجامش(١) فتكرر فى الاسطر ٣٩ - ٤١ (من I ii) ، ٣ - ٥ (من iV) كلمة itti وتتكرر فى الاسطر ١٥ - ١٧ (من lll ii) كلمة a - di ، وفى الاسطر ١٨ - ٢٠ (من x iv) A-na-a t t a-lam-ma

ونجد بنفس اللوحة أيضا القافية المعتادة Endreim فى الأسطر ٢٦-٢٨ (من Vi) bu - bu - ti, ıluuti, scharuti وفى الأسطر ٥٤-٥٦ tal - ti - mish - shu

ولعل القافية هنا - كما يلاحظ هيكر - تاتى لتحديد اقسام القصيدة وليست حلية صوتية فحسب ، وهو يعلل هذا بأن القافية قد تكون كلمة كاملة تكرر آخر كل سطر ، وأن فى هذا دلالة على ترابط المضمون القوى بين هذه الأسطر ، ففى الشعر القصصى بصفة خاصة يمكن أن توضح القافية الترابط بين الاسطر بعضها البعض ، كما توضح الترابط بينها وبين غيرها من مقاطع .

وكثيرا أيضا ما تترابط مجموعات طويلة من الأسطر الشعرية التى لا يربط بينها تنظيم مقاطع واضح كما يتضح من ملحمة ارا Erra-Epos حيث نجد أحد عشر سطرا تبدأ بكلمة (scha) وخمسة أسطر بكلمة (u'a Baabili) (٢) .

ومثل هذا يقابلنا أيضا بملحمة جلجامش باللوحة التاسعه ، وكذلك بملحمة ترجال ايرش كيجال Nergal - Eresh Kigal عدة مرات . ويأتى هذا عادة مع الاعداد الترتيبية التى تأتى غالباً أول السطر ، ويتضح هذا فى ملحمة ترجال ايرش كيجال (vi 23 - 28 b i 20 - 26 . iii 41 - 41) أو فى رحلة اشتارالى جهنم Ischtar Höllenfahrt (c 119 - Rs) .

مثل :

ish ten baaba (KA) U - she - si - schi - ma

---

(١) ii 39 - 4

(٢) هيكر — ص ١٥٢ .

ش ص ش ش ش
ut-te-er-shi su-bat bal-ti schâ zu-um-ri-schâ

ش a ش ص ص ش ش ش ش ش sha
shana baaba û-she-se-si-shi-ma ut.te-er-shi shalsha baba

الباب الأول تركها تمر منه ورد إليها وشاح عفة جسدها

الباب الثانى تركها تمر منه ورد إليها . . . . .

الباب الثالث . . . . (وهكذا حتى الباب السابع)

ويمكن أن يتوالى تتابع الأعداد الترتيبية لاختصار المضمون ، كما ورد فى ملحمة جلجامش باللوح التاسع (x iv 4.3) .

ش a ش ش ش
shana shal – sh – à re-ba-a Gilgamesh li-qé pa – ri – sa

خ ش ش ش ش
ha-ansha sheshsha u seba'

(عصا) ثانية ، ثالثة ، رابعة أخذ جلجامش

خامسة ، سادسة ، سابعة . . . (حتى الثانية عشرة)

وبالمثل نجد مثل هذا بملحمة جلجامش أيضاً بنفس اللوحة

(VII Vi 4 FF) ,(xl 142 FF) ,(215 FF) وكذلك بملحمة نرجال — أيرشى كيجال (a A 67 FF) وفى هذه اللوحة بالذات يتصاعد العدد الترتيبى للأبواب حتى يصل إلى أربعة عشر بابا ، وإن كان المعتاد أن يكون العدد سبعة أبواب فقط ولم يشذ عن هذا إلا اللوحة التاسعة من ملحمة جلجامش التى وصل فيها عدد الأبواب إلى اثنى عشر بابا (١) .

---

(١) هيكر — ص ١٥٣ .

وأحياناً تخفف حدة توالى مجموعات من المقطوعات ذات الأشكال الثانية بتغيير كلمة القافية . فنجد فى لوحة جلجامش التاسعة مثلا (VIII i 8 FF) وسط مجموعة من الأسطر المبتدأة بكلمة (Libki.ka) أى لبيكاك ، أسطر خالية من هذه الكلمة .

ويجدر أن نلاحظ أيضاً أن كاتب ملحمة أررا Erra قد تعتمد فيما يبدو أن ينوع فى اختيار الكلمات المرادفة أو تغيير موضع الفعل الدال على التكلم للتخلص من هذه الرتبة .

ففى السطر ٣١ نادى الأول	is-si-ma ishten (ش en)
وفى السطر ٣٣ تكلم مع الثانى	i-qab-bi ana shani (ش i)
وفى السطر ٣٤ تحدث مع الثالث	i-ta-ma ana shal-shi (ش ش)
وفى السطر ٣٥ مع الرابع قد تكلم	i – qab – bi ana rebi – i
وفى السطر ٣٦ الخامس مع قد تكلم	ana shanshi (ش خ) iq-ia-bi (i)
وفى السطر ٣٧ السادس أمر	shesh – shu (ش ش) um – ta – 'e – er (ش)

أما السطر ٣٨ فقد حذف منه الفعل الدال على التكلم كلية .

القافية الداخليـــة Inneureim

وقد عرفت الأكدية أيضا القافية الداخلية مثل(١)

ش خ ش
ip – shi – ih uz – za – shu – ma i - né – ' i - ra as – sú
ش
ish – tu i – ra – su i – nè – 'u

(١) هيكر ــ ص ١٢٧ (جلجامش ــ ص ٢٢٩ ــ ٢٣١) .

وكظم غيظه ومال بصدره

بعد أن مال بصدره

فني الكلمتين الأخيرتين من السطر الثاني قافية داخلية ، أما القافية المعتمدة في البيتين فهي القافية المعتادة آخر البيتين . وهي قافية أصوات اللين هنا .

وفي المثال التالي الذي تتضح به قافية المطالع تجد أيضاً قافية داخلية تجمع بين كل كلمتين آخر كل سطر

ش ش ش

a-di i-kash-shà-du and qishti erinni

d خ

adi hum-ba-ba da-pi-hu i-na-ru

حتى وصل إلى غابة الأرز

حتى قتل خوبابا المتوحش

وقد تأخذ القافية الداخلية صوراً مختلفة :

(ا) فأحيانا تأتي في الكلمات المجاورة بالسطر مثل Identität der Innenglieder

ش ش ش ش ش ش

ma-ri shamshi shamshi sha ılaanı

ابن الشمس ، وشمس الآلهة

ش

e-ru-u i-ku-ul i-ku-lu ma-ru-sh u

الصقر افترس ، افترس صغاره

ش ش

ip-ru-su a-ma-ti-shu-nu-shu-nu iz-ziz-zu

قطعوا حديثهم ، هم صمتوا

والقافية هنا هي (sh-u nu) أي ضمير جماعة المتكلمين المنفصل وهو نفسه يأتي متصلا .

(ب) وأحيانا يأتي التماثل في الكلمات الواقعة في أول وآخر السطر

Identität der Aussenglieder

مثل :

ش
ú at-ta ul sha-na-at ki.i ja-a-ti-maat-ta

وأنت لست مختلفا (ثانيا) كما أنا أنت .

ومثل :

خ ش ش ش خ ش
ma- har- shu isu - shi-q qaq – qa – ru ma – har – shu

قدامه (أمامه) قبل الأرض قدامه

ومثل :

ص ش خ ص ش
s a – lam-ka li—ish – zi iz i – na maha—ar sa—al—mi—shu.

صورتك صلم أو صنم) وضعها أما صورته .

(ج) كما يكون التماثل فى كلماته متوازنة Parallele Identität

مثل :

ش ش ش ش
shí-ma-in-ni shi bu-tú shi-ma-in-ni ja-a-shi

اسمعينى يا عجوزى اسمعينى أنا

ومثل :

ش
erbe iinaa - shu erbe uzna

أربع هى عيونه ، أربع هى آذانه

(د) وثمة صور صوتية عامة allgemeine lautbilder

مثل : ru - um - mi - i ki - ri - im - mi - ki

ارخ ذراعيك

ku - tu - - um mu kut - tu - ma - at - ma

بجراب غطيت

ش ش ش ش ش
u - ni - ish - sh u - ma nu - ush - sh a shu ú - ul el - ti - '

أردت أن أحركه , تحريكه لم أستطع

ومثل :

a - li a - li - it - tum ú - ul - al - du - ma

ش خ ش
um - mi she - er - ri ú - ha - ar - ru - ú ra - ma - an - sha

حينما يولد المولود

ام الطفل ترتاح نفسها

(هـ) وأحيانا تكرر كلمات معينة بنفس السطر أيضا مثل :

ub ش ub ش
teerub tushpel qin - ni teerub tush - pel qin - ni

وطأت وغيرت فنى (عشى) ، وطأت وغيرت فنى

ومثل : ma - ri - ú - tu ma - ri - ú - tu

أبنائى ، أبنائى

* * *

والحديث عن القافية الداخلية يقودنا إلى ملاحظة أن السومارية هى اللغة التى عرفتها منطقة ما بين النهرين (العراق حاليا) Mesopotamien قبل أن تفد إليها القبائل السامية التى كونت مملكتى بابل وأشور ، قد عرفت القافية الداخلية أيضا . وهذا ما أنقله عن بحث قيم بعنوان القافيـــة الداخلية والسومارية La Rime Interne en Sumerien (١) للأستاذ رايموند ريك جستين Raymond Riec Jestin . وهو يشير فى مقدمة البحث إلى أنه تحدث فى مقال

---

(١) بمجلة RA 63 - 1969 ص ١١٥ - ١٢٠
Reveu D,Assyriologie et
d,Archeologie Orientale

آخر عن القافلة السومارية (١) La Rime Sumerienne وهو يسوق للدلالة على وجود القافية الداخلية النص التالى :

ش
gish
Gi kug gi – engur gi

Gi ugula – azu su - su ur azu

d ش
En.Ki Ki gish gal ugula azu

ش
Ua shud mu-du buzur – azu

ش
Kur nunuz gi mush kur du gi en ki

ki
Eridug dug ge – ga – ga

ش
En – ki esh – bar – kig ge-e

ش ش ش
shesh – ib gi zag – ishib – bi

ش ش ش
En – ki DIM gish – she – shub

ش
Nin – gir – su zag – i shib

ش ش ش
shul – udul dushshu kug e – il

وفضلا عن القافية الداخلية الممثلة فى القاف المكسورة فى السطر الأول ، وتبادل الزاى والسين المضمومتين فى السطر الثانى والكاف والغين المكسورتين فى السطر الثالث (وهكذا حتى آخر المقطوعة) ، فاننا نلاحظ وجود قافية المطالع أيضا بالسطرين الأولين ومجىء En – Ki ثلاث مرات أول السطر ، كما نلاحظ وجود القافية آخر بعض الأسطر أيضا .

---

(١) مجلة BI Or 24, 1967 ص ٩ – ١٢
Bibliotheca Orientalis (Leiden) • (ولم أستطع الحصول عليها)

ويحاول رايموند — ريك جستن أن يوضح القافية الداخلية فى المقطوعة فيكتفى بالإتيان بالأصوات اللغوية المكونة لها بكل سطر .

gi ug gi gur gi gi ug ul

zu su su ur zu

ki ki gi al ug ul zu

ud ud mu du zu zu

ur mu nu nu cwz gi mu ur du gi ki

dug dug ge ga—ga

ش
en ki esh ki ge

ش
shesh ib gi zag ishib

en ki DIM gish she shub

ش
gir su zag ishib

ش ش
shul dul dush su kng il

وهو فى محاولة وضع الأسطر بهذه الطريقة إنما يحاول أن يفيد عن المجانسة الصوتية الواضحة بين الأصوات بعضها وبعض .

ونلاحظ على هذا النص ما يلى :

أولا :

(أ) الأبيات الثلاثة الأوائل تشمل الأصوات اللينة i,u ، كما ورد الصوتان a , ü مرة واحدة ، أما الأصوات الساكنة المصاحبة لها فهى الكاف (K) والجيم (G) وكذلك الراء الرخوة (R) 'liquide واللام (L) وأصوات الصفير السنجابية sifflantes alveolaires السين والزاى S,Z

(ب) تلعب المجانسة الصوتية دوراً هاما بالنسبة للوحدة الصوتية V C أحيانا وبالنسبة للوحدة ug, gu, go : cv

ثانيا :

(أ) فى الأبيات الثلاثة التالية نجد أن الأصوات المتحركة والساكنة أكثر عدداً

فالأصوات المتحركة : i, e, a (أما الصوت e أعنى الكسرة الممالة فيمتد ليشمل ä, e)

والأصوات الساكنة z, i, e, k, g مثل الأسطر السابقة

وفضلا عن هذا نجد الصوت الأسنانى المقفل (الدال D) كما نجد الأصوات الصائتة les sonantes : الميم الشفوية (m) labiale ، والنون الاسنانية dentale (N) ، واللام الرخوة (L) liquide ، والغين الرخوة اللهوية la spirante velaire ، والجيم الصائتة اللهوية la sonnante vélaire وصوت الصفير السنجابى la sifflante alvéolairez

(ب) فى هذه الأسطر أيضا نجد القافية المزدوجة فى gu, ug, zu, uz, du, ud

ثالثا :

فى السطور الخمسة المتبقية نجد نفس الأصوات اللينة السابقة u, (ü), i, e, a كما يظهر صوت الشين الساكن وهو صوت صفير حنكى sifflante palatale وبالاضافة إلى هذا الصوت نجد الأصوات السابقة الورود فى الأسطر السابقة وصوتين آخرين هما الباء والسين (b,s) وإن كان ورود النون واللام بدرجة أقل

(ب) نجد السجع المقلوب هنا assonancement inversés أيضا فى

ش ش ش ش
shu مع ash و she مع sh i/e

ويبدو واضحا فى هذه الأسطر لوجود الأصوات الساكنة .

ونورد الآن ترجمة النص :

أيها البوص المقدس ، بوص انجور أيها البوص

أيها البوص الذى جعله رب الشجر ينمو

ولأن أنكى فى الوحدانية هو رب السحر
عند ما يحضر للصـــلاة ، وسر السحر
والكور وهو يخلق —إذا— بوصا يضق عليه شكله (أى شكل جورباح)
ليجعل بوص السيد أريدوج يحنى ركبتيه
لينطق أنكى بالنبـــوة
إن البوص مساندة للعقيدة
عندئذ يقسّم أنكى الكبير الأنصاب
فيصبح (فين جيرسو) سنة العقيـدة
ويحضر (سول أودول) الوسادة الخالصة

* * *

والحق أن الترجمة لا تبين تماما عن المعنى السوميرى . وقد اكتفيت بالترجمة عن الفرنسية ، لأن ما يعنينى هنا هو القافية والأصوات اللغوية التى تتكون منها ، وليس المعنى ذاته ويعنينى أيضا أن أتبين وجود نوع من القافيـــة الداخلية فى السومرية ، وكذا قافية المطالع الملحوظة بالسطرين الأولين ، وكيف أن الاعتماد فى القافية كان أساسا على أصوات اللين ، وإن كانت الأصوات الساكنة تظهر القافية بصورة أوضح .

والسؤال القائم الذى لم نجب عنه حتى الآن ، وأعنى به التساؤل عن الصلة بين السومرية والأكدية ، وهل أخذت الأكدية القافية عن السومرية ، كما أخذت عنها الخط ، والكثير من الطقوس والعبادات والقوانين والأساطير ، بعد أن حلت محلها بنفس المنطقة ؟

والحق أننى لم أستطع الاهتداء إلى الرد على هذا السؤال بعد ، لعدم وجود المراجع الكافية فى متناول يدى ، ولعدم تمكنى من دراسة السومارية دراسة تتيح لى المقارنة بينها وبين الأكدية .

ولكن الإجابة الميدانية الحاضرة — بكل بساطة — هى أن الشعر فى كلا اللغتين شعر نبرى ، ومن ثم فان القافية لازمة لكل ، ولا حاجة لأن يأخذ أحدهما عن الآخر(١) .

ويحسن أن نختم الحديث عن القافية فى الشعر الأكدى بالأسطار التى تتضح فيها القافية بنهاية كل سطر . وهى تتمثل فى أصوات اللين المزدوجه (i a) والمسبوقه بالكسرة (i) أو الكسرة الممالة (e)

* * *

1 — Ashshur ab ilani ra—'—im shangu—ti—ia

2 — A—nu gesh—ru resh—tu—u na—bu—u shu—me—ia

3 — Enlil (BE) bêlush a—an—n mu—ki—in palê —ia

4 — Ea (DISH) er-shu mu—du—u mu—shim shimati —ia

5 — Sin d'Nannaru ham—ru mu—dam—mi—iq

6 — Shamash daian shame uersetim pa—risu

7 — Adad belu ra-ash —bu mu—na—ch l—ish ummanicha-ia

8 — Marduk e—tel I—gi—gi u Anunnaki (GISH.Uki)

9 — Ishtar be—let qabli u tachi a—li—kat

10 — Sibitti (IMIN.BI) ilani qar—du—u—ti

---

(١) راجع بدايات الشعر العربى

١ — أشور والد الإله الذى يحب كهانتى
٢ — أنو القوى البالغ القدم الذى دعانى
٣ — إنليل السيد الجليل الذى ثبت حكومتى
٤ — أيا الذكى الحكيم الذى يقدر مهارتى
٥ — صن الشعاع المضىء الذى ييسر الأمر ويجعله مناسبا لى
٦ — شمش قاضى السماء والأرض الذى ينفذ حكمى
٧ — أضداد الإله المعبود الذى ينمى جيشى
٨ — ماردوك حاكم أجيجى وأنوناكى الذى ينمى ملكى
٩ — أشتر سيدة القتال التى تقف إلى جانبى (تساندنى)
١ — الآلهة السبعة آلهة الحرب الذين يقهرون أعدائى

— ٢ —

القافية فى الشعر السريانى

لم يتعرف الأوروبيون على النحو والشعر السريانى إلا فى القرن السادس عشر الميلادى عند ما كتب جورج أميرا Georg Amira — وهو مارونى لبنانى كان يقوم بتدريس السريانية فى روما — سنة ١٥٩٦ كتابه عن النحو السريانى (١) وتتلخص ملحوظاته عن العروض والقافية فى السريانية فيما يلى :

(ا) بالرغم من وجود مقاطع طويلة وصغيرة فى السريانية إلا أن الوزن لا يفرق بينهما مطلقا . فقيمتها الصوتية عند الشعراء واحدة . وهذا ما يتميز به الشعر السريانى عن الشعر اليونانى واللاتينى الكميين .

(ب) يفضل أميرا الوزن ذا المقاطع السبعة المحبب لدى أفريم Aphrém والوزن ذا المقاطع الإثنا عشر الذى أكثر يعقوب السروجى Ja'qob von Serug من استعماله على سائر أنواع الشعر السريانى المتعددة .

(ج) ولكنه يؤكد أن الوزن التام لا يتحقق إلا فى الشعر المزدوج بكل ، أى بتوالى سطرين يحتوى كل منهما على إثنى عشر مقطعا ، أو بتوالى أربعة أسطر يحتوى كل منهما على سبعة مقاطع وهو الوزن المفضل عند افريم .

(د) القافية — فيما يرى أميرا — تأتى آخر السطر أو داخله للزينة وكلما زاد عددها وأحكم ترابطها كلما علا قدر الشعر واتضحت روعته .

(هـ) للشاعر رخصة (وإن كانت غير مطلقة) للاحتفاظ بعدد المقاطع المنصوص عليه ، إذ يمكنه مثلا من استعمال بعض الكلمات وحيدة المقطع (مثل فعل الأمر من الأفعال مضعفة العين أو المعتلة) وجعلها ذات مقطعين كما أن له

---

(١) ص ١١ من Gustav Hölscher, Syrische Verskunst Leipzig 1 j. c. Hinrichssche Buchhandlung 1932

الحق فى إدغام بعض المقاطع فى مقاطع مجاورة ، فتصبح مقطعا واحداً بدلا من اثنين (ولا يكون هذا إلا بالنسبة للألف أو الياء إذا كانتا أول الكلمة) .

* * *

ويهمنا هنا أن نناقش ما جاء به أميرا من أن القافية تكون للزينة فقط . وهو رأى لا نتفق معه عليه إذ أن الشعر السريانى شعر نبرى ، لا يمكن أن يستغنى عن القافية . وقد عرفت السريانية القافية فى الشعر قبل الإسلام . بل لقد عرفها افريم (ت ٣٧٣) نفسه ويمكن أن نسوق له المقطوعات التالية :

ط
— Qnaau] ta'maa barmiisuuteh

— unak puutaa biaqqiiruuteh

خ خ ش
— ushuchchaadaa bmeskeenuuteh

ش
— dshappiiruu bamlee kulleh

ش
— neshpar kullan 'am kulleh

— اكتسبوا (اقتنوا) الذكاء من طيبته

— والطهارة من وقاره

— والعطية من فقره (مسكنته)

— لأنه جميل كله

— لننعم كلنا بالجمال معه (مع كله)

فالأسطر تنتهى كلها بضمير الغائب المتصل (eh) ، وتتحد الأسطر الثلاثة الأولى فى التاء التى تسبق ضمير الغيبة ، على حين ينتهى السطران الأخيران بكلمة كاملة (Kulleh) . وهى بنفس المعنى هنا أى أن فى السطرين إيطاء .

ولعل أميرا حين تحدث عن القافية — كان يعنى القافية التى نقلها السريان عن الشعر العربى بعد الفتح بعد أن عرفوا أنواعها المختلفة عنهم ، وحاولوا تقليدها ، وخاصة فى القرن الثانى عشر الذى يتميز بازدهار الأدب السريانى باتصال الشعراء والعلماء السريان بالعرب وانبهارهم بما لديهم من علوم وفنون . ففى هذا القرن

نجد أشكال القافية المختلفة مستعملة فى الشعر السريانى، فأحيانا نجد القافية المزدوجة وأحيانا نجد القافية تنتظم بمجموعة من الأبيات أو تنتظم القصيدة كلها . وإن وجد الشعر غير المقفى حتى نهاية القرن الثالث عشر الميلادى (أعنى على غير النسق العربى) .

ولكن هذا كله لا ينفى أن السريان عرفوا القافيـــة قبل اتصالهم بالعرب — كما بينا من قبل — وإن كانت قافية من نوع آخر تتمثل فى أصوات اللين أحيانا ، وتشاركها الأصوات الساكنة أحياناً أخرى ، فضلا عن وجود بعض النصوص النثرية المسجوعة أيضا ، كما لاحظنا عنـــد قراءة النصوص السريانية القديمة وخاصة بالعهد الجديد بالقافية .

وقد اشتهر افريم بنوعين من الكتابات المنظومة :

١ — المدراش Madrasche ويتكون من عدة أسطر متساوية المقاطع غالبا وإن كان عدد المقاطع يختلف فيها أحيانا . ويقوم أحد الأفراد بترتيل هذه الأسطر . ويردد جماعة من الناس بعد كل بيت العونيثا عوانيا (وهى لازمة تأتى آخر السطر أو البيت) . وليس يلزم أن يكون لأى سطر أو بيت من هذا الشعر صلة بما يليه فى المعنى ، بل إن كل سطر قائم بذاته .

والمدراش له أوزان وانغام متعددة . وإن كان افريم قد أولع باستعمال النوع الأبجدى منها فينظم أبياتا على ترتيب الحروف الأبجدية وأخرى على ترتيب اسم المسيح (يسوع) ، أو على اسمه هو (ا ف ر ى م) .

٢ — السوفيتا : ووزنها بسيط يبدأ فيها الشاعر بمقدمة بسيطة يتحدث بعدها عن الموضوع ذاته وقد يقوم بالقاء هذا النوع متكلم فرد ، أو يقوم بها فردان يتحاوران فيما بينهما بكلمات المنظومة .

٣ — الميمر Memre وهى منظومة لا تقرأ ولا تنشد ، وقد يدخلها بعض الفقرات الصالحة للإنشاد ، وهى تعليمية أو قصصية ، وأبياتها متساوية المقاطع غالبا ،

ومقاطعها سبعة، وأنغامها ثلاثة مرتفعة. ويرتبط فيهامقطعان دائما إرتباطا تاماً ، كما يعبر عن المعنى الأساسى فيها بربط سطرين معاً .

* * *

ولعل من المفيد أن نأتى أيضا بمثال للشعر السريانى المتأثر بالقافية العربية لنتعرف على الفرق بين القافية فى القديم قبل الاتصال بالعرب ، وقبل الفتح الإسلامى ، وبعد التأثر بالشعر العربى فى القرن الثانى عشر .

والمثال الأول نقلناه أيضا بكتاب بدايات الشعر العربى عن قصيدة جبريل القمص الموصلى التى ألفها حوالى عام ١٣٠٠ م وتحتوى على مائة وخمسين بيتاً نشرها كرداحى Caradhi بكتابه Liber Thesauri (١٠٧ وما يليها)(١) .

وقد نظمها جبريل القمص فى بحر الطويل العربى .

'ıneq chalbaa ifuut 'iiadaa 'lialluudee usharbree

uetkrek uetesar baalegmenuaan u'azruuree

uetsiim boriaa 'ak bar meskeene uhaadooree

kad tab'iitau mlek malkiin usaggii'iiqaaree

مص الحليب مثل الأطفال والرضع

وكان مدثراً فى لفائف ومربوطا برباط

وفى خص موضوعا كابن الفقراء والشحاذين

وإن كان ملك الملوك وعظيم الشرف

ويلاحظ هنا أن القافية هى الراء ويليها الألف الممالة .

والمثال التالى للشاعر جرجس وردة بأوائل القرن الثالث عشر أيضا نقله كرداحى بكتابه ص ٥١ (٢)

braa dkasiaan beh siimaataa

dkull chekmaataa uadi ad'aataa

---

(١) راجع هولشر ص ٧

(٢) هولشر ص ٥٧

ش
habli tar‘iitaa shfiitaa

umelltaa gmiirtaa dlaa ftiignutaa

ص خ
damseet chiil kull maaudee naa

ط
ulaa midaggel naa utaab mhaimen naa

خ ش ش
imamlek chaiiee mashshar naa

ش
dkull teshluun lkon iaheb naa

ح
chakkem tar‘iit bida‘taak

خ
uamlii re‘iaan chekmaataak

ش خ
usefuaat nmallan teshb chaataak

ش ش
uleshshaan neemar taudiitaak

يا بنى فى الخفاء الكنوز
لكل الحكم والمعارف
فاعطنى معنى صافيا
وحديثا كاملا دون شك
أعلم أنك ترغب فى كل شىء
ولا أنكره عليك وأقرر :
لرب الحياة أشهر
إن كل ما تطلبونه أعطيه لكم
سدد فكرى بمعرفتك
وأكل ما أبغيه بحكمتك
لتسبح شفتاى بحمدك
وينطلق لسانى بحمدك

ويلاحظ أن الأسطر الأربعة الأولى تتحد فى القافية ، وهى التاء التى يعقبها الالف على حين تتحد الأسطر الثلاثة التالية فى قافية النون التى يعقبها الألف ، وتليها أربعة أسطر تتحد فى قافية التاء التى يعقبها ألف وتليها الكاف .

— ٣ —

القافية فى الشعر العبرى

يكتب دكتور ابراهيم موسى هنداوى بكتابه الأثر العربى فى الفكر اليهودى[١] عند حديثه عن خصائص الشعر العبرى القديم ما يلى :

« أهم هذه الخصائص أنه لا يحتوى على قافية ولكنه يعتمد على اللحن أو النغمة فى آخر السطور . فليس هناك شعر مقفى ينتهى بقافية فى كل سطر ، ولم تكن القافية معروفة فى الشعر العبرى القديم كما هو الحال فى الشعر العربى .

ومن خصائصه أن الصيغة الشعرية تؤثر على النبرة والنغمة . وكانت أناشيد العبادة تسمى ترانيم ، وكان يصاحب الترنيمة إيقاع أو غناء . وهذه الترانيم غير موزونة ولا مقفاة .

ومن خصائص هذا الشعر أيضاً أنه يحتوى على الصيغ الموسيقية ، وخاصة فى الشعر الغنائى . أما الأوزان المضبوطة بمقاييس مخصوصة كما فى الوزن العربى فقد كانت غريبة عنه » .

* * *

ودكتور هنداوى يصرح بأنه ينقل هذا القول أو بعضه عن دائرة المعارف اليهودية (حـ ١٨ ص ٩٣) دون تحديد لما نقله عنها ، وإنما يعنينا هنا الفقرة الأخيرة من كلامه الذى يذكر فيه أن الشعر العبرى القديم يحتوى على الصيغ الموسيقية وخاصة فى الشعر الغنائى ، وأن الأوزان المضبوطة بمقاييس مخصوصة كما فى الوزن العربى كانت غريبة عنه . أى أن الحكم هنا بالقياس إلى ما يعرف الشعر العربى به من مقاييس مخصوصة ، وليس بما يخضع الشعر العبرى له من

(١) ص ٧٦

مقاييس غير مخصوصة بالشعر العربى ، لكن بما يمكن أن يجرى عليه من مقاييس خاصة به ، ولو كان الشعر العبرى بلا أوزان مضبوطة أو مقاييس مخصوصة لما كان شعراً على الإطلاق ولما أمكن تلحينة أو تنغيمه .

وبنفس النظرة ونفس الحكم كان الشعر العربى القديم إذاً بلا قافية . . . وهذا صحيح أيضاً إذا أخضعناه للمقاييس المخصوصة للقافية العربية . ولكننا لو قبلنا هذا الحكم ، فما الذى يسبب النغمة فى آخر السطور التى يعتمد عليها الشعر العبرى القديم ؟

وأيا كانت هذه النغمة ، ألا يمكن أن نطلق عليها قافية إذا تكررت بنفس الأصوات اللغوية فى بيتين متتاليين أو عدة أبيات ؟

على أنى رجعت لدائرة المعارف اليهودية لأراجع النص المذكور فوجدت النص التالى بالمجلد العاشر ص ٩٣ (١):

<u>خصائص الشعر العبرى القديم</u>

لا يحتوى الشعر العبرى على القافية إلا أن الأغنية الأولى التى سبق ذكرها (خروج إصحاح ١٥ الآية الاولى وما يليها) تحتوى على جناس أصوات اللين آخر الأسطر (assonance) كما فى aromemenhu, anwehu (نفس الإصحاح آية ٢) ومثل هذا الانسجام الصوتى (أو توافق الأصوات والأنغام) الممثل فى « h » (أى ضمير الغائب المفرد المتصل) لا يمكن حقاً تجنبه فى العبرية لأن الكثير من الضمائر يأتى كمقطع لاحق بالكلمات . وفضلا عن ذلك فإن القافية تأتى متفرقة فقط فى الشعر العبرى ، كما عند شيكسبير مثل 'thing' ، 'king' فى المشهد الثانى من هملت . ولا يوجد أى شعر فى العهد القديم تأتى قافية النهاية

(١) وليس كما ورد لدى د. هنداوى إذ ذكر أنها ص ٧٦

فى كل سطر منه، وإن كان بللرمان Bellermann فى كتابه محاولة لدراسة عروض العبريين، سنة ١٨١٣، ص ٢١٠ يلمح إلى استثناء ما، ولعله يعنى المزامير (مزمور ١٣٦)، ولا تتحقق القافيـــة طوال الشعر إلا فى تكرير كلمة (hasdo) «رحمته» فى فترات زمنية قصيرة. وقد قرر جرمى H. Grimme فى مقاله «الشعر التام التقفية فى العهد القديم (بمجموعة باردنهيفر «دراسات عن الكتاب المقدس»، سنة ١٩٠١ العدد السادس ص ١، ٢) أن مثل هذا الشعر يتمثل فى المزمور ٤٥، ٥٤، وسيراخ (أسلياستكوس)(١)، ٤٤ (١—١٤) وإن كان قد اعتبر الانسجام الصوتى (أو توافق الأصوات) للأصوات الساكنة فى النهايات قافية مثل Ozenk (أذنك)، (abik =) (مزمور ٤٥ آية ١١)، على حين أن القافية الأصلية تتطلب التوافق الصوتى فى الحركات (أصوات اللين) التابعة لها.

النص المنقول عن دائرة المعارف اليهودية

The Jewish Encyclopedia
Volume X
New York and London
Funk and Wagnalls Company 1905
S. 93

Characteristics of Ancient Hebrew Poetry

(1) Ancieht Hebrew Peoetry contains no rin.e.

---

(١) Ecclus اختصار الكلمة Ecclesiasticus فى اللاتينية وهى عنوان آخر للكتاب الأبوكريفى (أى كتاب غير معتمد كنسى دينى أو غـير معروف مؤلفه) واسمه الآخر «حكمة يسوع بن سيرح» ولم أطلع عليه، ولكن أنقل ترجمة لبيتين منه عن دائرة المعارف البريطانية ويتضح فى الترجمة نفسها طريقة القافيـــة ولعلها قافية المطالع؛ أو أن المترجم تصرف فى الترجمة وإن كان ترديد الكلمات واضح فى البيتين.

Hast thou a wife? abominat her not
Hast thou a hated wife? taust not in her.

Although the first song mentioned above (Ex.X.V.I. et seq) contains assonence at the ends of the lines, as in «anwehu» and «aromemnhu» (ib. verse 2) such cosonance of «hu» (him) can not well be avioded in Hebrew because many pronouns are affixed to words. Furthermore, rime occurs only as sporadically in Hebrew poems as ni Shakespeare : e.g. in «thing» and «king» at the end of the second act of « Hamelt ». There is no poem in the old Testament with a final rime in every line, although Bellerman (Versuch über die metrik der Hebräer 1813, P. 210) aliudes to an exception, meaning probably Ps cxxxvi., the rime throughout the poem consists only in the frequent repetition of the word «hasdo». H. Grimme has stated in his article» Durch-gereimte Gedicte im A.T. (in Bardenlewer's «Bible Studies» 1901, Vi. 1, 2 » that such poems are represented by Ps. xlv, liv., and Sirach (Ecclus. «1» xliv.—14, but he regards the consonance of final consonants as rime, e.g., «oznek» and «abik» Ps. x Lv. 11) while rime proper demands ot least the assonance of the preceding vowel.

ونفس النظرة ونفس الحكم الذى وجدناه عند دكتور ابراهيم هنداوى نجده أيضاً منسوباً إلى أبي الحسن اللاوى ولدى يهودا هاليفى Jehudah Hallêwi (ت ١١٤٠ م) وعند الحريزى Judah ben Solomon Harizi (ت ١٢٣٥ م) فهما يريان أن الشعر العبرى أخذ القافية والوزن عن العرب .

وقد حاول ياكين Jachin (٢) فى حواره مع تلميذه بوعاز Bo'az دحض هذا الرأى ، فقرر أن اليهود عرفوا القافية والوزن فى أقدم العصور ،

---

(1) Ecclus. (Sirach). Ecclsiasticus. (١)

(٢) هارتمان ص ١١ — ١٤

Hartmann, Martin: Die hebräische Verskunst, Berlin 1894

ولكن الروح القدس ruah haqqodesch لم يستخدم الوزن والقافية بصفة مضطردة فى أى نص ، لأن النصوص المقدسة أشرف من ذلك .

« ولما انتشر اليهود فى جميع البلاد ، تعلم الوثنيون منهم فن الشعر ، ونسوا هم أنفسهم هذا الفن . وبقى مجهولا لديهم حتى عام ٤٧٠٠[1] (أى سنة ٩٤٠م) فأيقظ الرب قلوب الشعراء القدامى الذين تبعهم الكثير من الشعراء مثل : إسحاق حلفون Jishak Halfun ، سليمان بن جبيرول حوالى عام ٤٨٠٠ (أى ١٠٤٠ م) Schelomooh b. Gebirol وبعدهما اسحق بن جيات وتلميذه يوسف هديان ثم إبراهام يوموش بن عزرا ، ويهودا هلليفى ، ويهودا الحريزى وأخيراً عمانوئيل بن سليمان من مرسيه . . . »

أى أن ياشين يرى أن العبرانيين عرفوا الوزن والقافية منذ القدم ، وإن كانوا انصرفوا عنه حتى لا يشغلوا بالشعر عن التوراة .

وهذا تعليل يشبه إلى حد كبير تعليل انصراف الصحابة عن تدوين الحديث حتى لا يختلط بالقرآن ، وانصراف الشعراء عن قول الشعر إلا فى أغراض معينة لأن « الشعراء يتّبعهم الغاوون » .

ولكن كلام ياكين[2] يتسم بالحماس العاطفى والرغبة فى نسبة كل فضل لأجداده العبرانيين . فحين يقص عليه تلميذه بوعاز ما سمعه عن اختراع فيثاغورس Puthagoras ، لفن الغناء عند سماعه للإيقاع الصادر من مطارق الحدادين ينبهه ياشين إلى أن يوبال Jubal هو الذى اخترعه عند سماعه لطرقات أخيه ثوبال قايين Tubal qajin

---

(١) هذا هو التاريخ العبرى

(٢) لم أعثر على ياكين أو تلميذه فى أى من المراجع التى رأيتها. والغريب أن اسم ياكين بالعبرية يعنى (يؤسس) ؛ وأن ياكين هو العمود النحاس الموجود على يمين شرفة معبد سليمان والعمود الذى على اليسار أو الشمال يدعى بوعاز .

ويلاحظ أن هذه هى نفس القصـــة التى تروى عن الخليل واختراعه لعلم العروض .

ويمكننا الآن مناقشة ما ورد بدائرة المعارف اليهودية لنحاول تبين حقيقة وجود القافية فى الشعر العبرى القديم .

يقرر كاتب المقال أن بسفر الخروج بالإصحاح ١٥ الآية الأولى وما يليها جناس يتمثل فى أصوات اللين assonance آخر الأسطر .

والحق أن هذا الإصحاح لم يكتب بالطبعة العبرية على طريقة كتابة النثر المعتادة كما أنه لم تفصل كل آية عن التى تليها بل اتبع فى الفصل بين الكلمات طريقة أخرى ولو كتبنا بعض الآيات بالعربية بنفس الطريقة لكانت كالآتى :

حينئذ رنّم موسى وبنو إسرائيل هذه التسبيحة للرب وقالوا
قولا　　　أرنم للرب فإنه قد تعظم عظمة　　　الفرس
وراكبه رماهما باليم　　　عزتى ونشيدى الرب وصار
خلاصى　　　هذا إلهى فأمجده　　　إله
أبى فأرفعه　　　الرب رجل الملحمة (الحرب) الرب
اسمه　　　مركبات فرعون وجيشه ألقاهما فى اليم فغرق
أفضل جنوده المركبة فى يم ـــ سوف (يحرسون) . . .

وهكذا يراعى تقسيم معين يتيح للقافية أن تظهر .

فلو كتبنا الآيات الثلاث الأولى بالحروف اللاتينية بنفس الطريقة التى قسمت بها كانت هكذا :

1) 'az yashgr—mosheh

ubney ysraa'el 't-lshshyreh
kızzot lyahweh wayomro lemor

2) 'ashyreh lyahweh
ky—ga'eh ga'eh
sus urokbo
raamah bayyaam !
'aazzy u zimraa't yeh

wayh-ly lishu'eh
zeh 'eliy u'anwehu
'elohey 'adbiy w'al mmenhul

3) yahwe 'ish milhameh

yahwe shmu

ونلاحظ هنا كيف أن تقسيم الآيات بهذه الطريقة قد أظهر اتحاد النهايات مرة فى المقطع eh الأخير ، الذى قطع فى السطر السادس بالمقطع (be) وتلاه (am) ، ثم يعود للظهور ثانية فى السطر الثامن والتاسع، ليخلفه المقطع الأخير hu ثم يخلى له المكان فى السطر العاشر ، وهكذا تستمر القصيدة بعد التقطيع المشار إليه فى تبادل المقاطع آخر كل سطر . ونلاحظ أن هذه المقاطع تتكون غالبا من الأصوات اللينة (أى الحركات الطويلة أو القصيرة) ولو فتحنا طبعة «كيتل» للعهد القديم ، وكان الاصحاح الذى يقع عليه نظرنا نصاً شعرياً لتبينا ذلك على الفور بطريقة تقطيعه للآيات ليبرز كيانها الشعرى وإن كنا نتبين أن أكثر النهايات بالأسطر أصوات لين . وهى تتتابع ثم تنقطع لتعود للتتابع مرة أخرى .

ولعل السبب فى هذا — فيما أرى — هو أن هذه النصوص لم تكن تقرأ

من شخص واحد وإنما من عدة أشخاص . وبهذا تتضح القافية فى كلام كل . فطريقة الترتيل الجماعى وراء المنشد هى أصلح طريقة لإظهار هذه . وهى تشبه إلى حد كبير طريقة الحوار التى عهدناها فى الشعر الأكدى حين أتينا بالنص الذى يتحاور فيه خوررابى مع إحدى النساء .

ولعلنا بذلك نقترب من حقيقة النغم والتناسق الصوتى الملحوظ فى الشعر العبرى القديم . وهو بهذا لا يختلف عما رأيناه فى الشعر الأكدى أو السريانى من الاحتفال بأصوات اللين أكثر من الأصوات الساكنة لصعوبة الحصول على قافية الأصوات الساكنة ، خاصة وأنها أقل عدداً فى هذه اللغات منها فى العربية .

ولعل فى هذا أيضاً اقتراباً مما قاله دكتور ابراهيم مصطفى(١) :

« من أنه لا بد من وجود وزن محدد يسير عليه كل بيت من أبيات الشعر العبرى . وإذا كنا لا نهتدى إلى قواعد هذا الوزن ، فذلك لأننا نسينا الطريقة التى كان شعراء بنى إسرائيل الأولون يلقون بها شعرهم ويرتلونه فى المعابد والمحافل » .

وفضلا عن هذا فإننا نلاحظ أن الشعر العبرى يحرص على تكرار كلمات فى كل قصيدة ، ولعل هذه الكلمات كانت مفتاح القصيدة أو اللازمة التى يرددها الجماعة فى ترتيلهم .

ونلاحظ أن كلمة (يهوا) قد تكررت فى هذه القصيدة ٢١ مرة (على أن عدد آياتها ٢٧ آية فقط) تسعة منها فى الآيات الست الأولى وخمسة فى الآيات الثلاث الأخيرة .

وقد عرف الشعر العبرى نوعا من القافية المنظورة أيضاً ، وهى نوع من قافية الأبجدية التى عرفها الشعر السريانى أيضاً والتى عرفها الشعر العربى فى عصوره

---

(١) الشعر العبرى : للدكتور القصاص ص ١٨

المتأخرة ونجدها أحياناً بيننا حتى الآن . ونعنى بهذا النوع الذى يحرص فيه الشاعر على أن يأتى أول البيت أو آخره بالحرف الأول الابجدى ثم يحرص على أن يأتى بالحرف الأبجدى الذى يليه بالبيت التالى وهكذا حتى نهاية الأبجدية. وأحياناً ينظم الشاعر قصيدة مدح لأحد الأشخاص فيجعل أوائل الأبيات أو آخرها حروفا تكون اسمه إذا قرأت منفصلة من أعلى إلى أسفل .

وهذا ما نجده بالإصحاحين الأولين من مراسى أرميا . يقول د . القصاص :

« وتتكون كل قصيدة منها من عدة مجاميع ، كل مجموعة تضم ثلاثة أبيات. وتبدأ الكلمة الأولى بحرف من الحروف الأبجدية على التوالى ، ابتداء من حرف الألف حتى الحرف الأخير ، وهو حرف التاء فى العبرية كما هو معروف . فنظام القصيدة يسير على هذا النحو : فى القصيدة الأولى (الإصحاح الأول) ٢٢ مجموعة الأولى منها تبدأ بحرف الألف والثانية بحرف الباء ، وهكذا حتى آخر حرف من الأبجدية العبرية التى تتكون من ٢٢ حرفا . وبذلك يصبح من السهل على الباحث تقسيم القصيدة إلى فقرات ما دامت كل فقرة أو مجموعة فقرات تبدأ بحرف جديد »(١) .

والنوع الآخر من القافية المرئية هو أن يجعل الشاعر القافية فى آخر سطر من الأبجدية مثل القافية فى السطر الأول والقافية فى السطر السابق للأخير مثل القافية فى السطر الثانى ، وهكذا حتى نجد أن القافية فى الحادى عشر مثل القافية فى السطر الثانى عشرة يقول د. القصاص :

« ولسنا نعدم أن نجد فى هذا النوع من القصائد ضروباً من التضمين بين الفقرات المقابلة ، أى بين الفقرة الأولى والأخيرة ، ثم بين الفقرة الثانية والفقرة السابقة للأخيرة . .

---

(١) الشعر العبرى ص ٦٢ وما يليها .

الفقرة الأولى (تبدأ بالألف) : كثيرة
الفقرة الثانية والعشرون (تبدأ بالتاء) : كثيرة
الفقرة الثانية (وتبدأ بحرف الباء) : لا معزى لها . . إلى أعداء
الفقرة الحادية والعشرون (وتبدأ بحرف الشين) لامعزى لها .. أعداء وهكذا..

* * *

وقد أطلقنا على هذا النوع القافية المرئيـــة ، لأنه نوع من النغم الصوتى المتوقع كما فى التوشيح . وهو مرئى لأن السمع لا يلحظه وإنما يلحظه النظر عند القراءة .

وإذا طالعنا المزمور ١٣٦ وجدنا أن كلمة رحمته (hasdo) آخر كل آية (وعدد آياته ٢٤) . بل لقد ترددت اللازمة كلها ، لأن إلى الأبد رحمته ، وقد حرصت الترجمة العربية أيضا على الإتيان بالكلمة آخر الآية . مثل :

١ ـــ احمدوا الرب لأنه صالح لأن إلى الأبد رحمته .
٢ ـــ احمدوا إله الآلة لأن إلى الأبد رحمته .
٣ ـــ احمدوا رب الأرباب لأن إلى الأبد رحمته .
٤ ـــ الصانع العجائب العظام وحده لأن إلى الأبد رحمته .
٥ ـــ الصانع السموات بفهم لأن إلى الأبد رحمته .
٦ ـــ الباسط الأرض على المياه لأن إلى الأبد رحمته .
٧ ـــ الصانع أنوار عظيمة لأن إلى الأبد رحمته .
٨ ـــ الشمس لحكم النهار لأن إلى الأبد رحمته .
٩ ـــ القمر والكواكب لحكم الليل لأن إلى الأبد رحمته .
١٠ ـــ الذى ضرب مصر مع أبكارها لأن إلى الأبد رحمته .

وهكذا إلى آخر المزمور . وإذا ما قرأنا الأصل العبرى امكننا أن نتعرف فى الجزء الأول من كل آية على جزء من آيات ورد مسبقاً بسفرى التكوين والخروج .

وهذه اللازمة هى أصدق دليل عندى على أن الآية لم تكن تتلى من إنسان فرد بل كان ثمة من يقوم بترديد بعض مقاطعها ، وهى هنا هذه اللازمة . ولا تظهر موسيقية الآيات فى الترجمة العربية كما تسمعها فى العبرية كالتالى .

ط ح
1) hudu liyahve ki-tov l'olam hadsu

ط ح
2) hudu liyahve ha 'elohim ki-tov l'olam hasdu

ط ح
3) hudu laadonay ha'elohim ki-tov l'olam hasdu

ط ح
4) l'oseh niflaa'ot gidolot Ibado ki-tov l'olam hasdu

ش ش ح
5) l'oseh haskshamayim bitbunah ki l'olam hasdu

ص ح
6) lraqia' ha'ares 'al-hammayyim ki l'olam hasdu

7) l'oseh 'oorym gdolym ki l'olam hasdu

ش ش ش ش ط ح
8) 'et - hassemes lmemsekt bayyom ki l'olam hasdu

ح ش ش
9) 'et hoyyareah ukokabym lmemseles balaylah ki l'elam
ح
hasdu

ص ح
10) Lmakkeh misrayyim bibkorehem ki l'olam hadsu

وهكذا إلى آخر المزمور .

ويلاحظ أن كلمة (tov) بمعنى طيب لم تأت فى اللازمة إلا فى الأبيات الأربعة الاولى فقط . وأن الأبيات بها قافية المطالع أيضاً تشترك الثلاثة الأولى فى قافية ، والرابع والخامس والسابع فى قافية ثانية ، والثامن والتاسع فى ثالثة .

وبمراجعة المزمور الخامس والأربعين نتحقق أيضاً من وجود القافية الداخلية فى ('ozneh) ، ('amrek) مع ('vek) .

ثم ننتقل إلى الشعر العبرى(١) بعد أن تأثر بالقافية العربية فنجد أن الشعراء اليهود فى القرون الوسطى قد قلدوا القافية العربية ، وتأنقوا فى استعمالها، وأطلقوا عليها كلمة (haraz) أى خرز . ولم يعرف بالعبرية القديمة إلا الكلمة مجموعة haruziem التى ورد بسفر الملوك الثانى / الإصحاح الثانى آية ١٣٦ . وأول من استعملها جبيرول Gabirol (١٠٢١ — ١٠٥٨) أما إبراهام بن عزرا Abraham b. Ezra (١٠٩٣—١١٦٧) فقد استعملها للدلالة على البيت كله(٢)

ولما كانت القافية مسموعة غير مرئية لذا تتساوى من الأصوات اللينة

الفتحة الطويلة (ָ) أى القامص مع الفتحة القصيرة (ַ) أى البتاح.

والكسرة المالة الطويلة (ֵ) أى الصيرى

مع الكسرة المالة القصيرة (ֶ) أى السيجول .

والضمة الطويلة (וֹ) أى القبوص

مع الضمة القصيرة (ֻ) أى الشوروق

كما تتساوى من الأصوات الساكنة .

السامخ (يشبه السين وإن كان مخالفاً لها) مع السين. وإن كان السامخ لا يأتى فى القافية مع الصاد ، والسين . كذلك لا تتبادل الباء فى القافية مع الحاء والكاف ولا تتبادل مع الكاف والقاف .

ولكن تتبادل الألف مع العين .

والباء مع الواو (لأن الباء والواو ينطقان أحياناً نطق الصوت الإنجليزى (V) ويطلق على القافية بضع صفات وفقاً لتركيبها :

---

(١) رجعت فى هذا الجزء لدائرة المعارف اليهودية .

(٢) ص ١ — ١٢ D. Rosin, Reim u. Gedichte des Abraham ibn Ezra Breslau (1887—89).

١ — المسموع به (ober) المكون من صوت لين يتلوه صوت ساكن وهو ما يسمى فى العربية بالمتواتر فتأتى ح baadaad مع nehmaad ، hamoor مع ش shor وقد وجد هذا النوع فى الحكم والنثر المسجوع والتراتيل .

٢ — الصحيح (ra'uy) حين يتكرر المقطع الأخير المكون من صوتين ساكنين بينهما حركة وصوت اللين السابق لهما مثل ش shaamar مع 'aamar . وهذا هو النوع الذى كثر استعماله .

٣ — المجحود ش meshubbah ويطلق على القافية التى يتكرر فيها الأصوات الساكنة الثلاث الأخيرة مع حركتى الساكنين قبل الأخير مثل ش shbarim, gbariim

وقد ورد لدى يودا الحريزى Judah al-harizi جناس صحيح (تام) بكلمات القافية مثل ص Imarbes مع ص ش utashbes .

وأحيانا نجد كلمة القافية منبورة بالمقطع الأخير منها أى mi—lera على حين تكون النبرة كلمة القافيـــة التالية على المقطع السابق للأخير (Penult) أى (mi-le'el) مثل mayyim مع hayyim أما إذا كان النبر فى الكلمتين على المقطع قبل الأخير ، فإن القافية يجب أن تمتد إلى صوتى اللين الأخيرين فى الكلمة.

ولا يمكن تكرير كلمة القافية كاملة إلا فى نهاية المقطوعة strophe كاوا ، ولا يحدث هذا عادة إلا فى جمل العهد القديم كما وجد هذا التكرار فى شعر ط Puyyutim عند المدرسة الفرنسية الألمانية Franco-German الذى كان متخلفا عادة عن المدرسة الأسبانية فى استعمال القافية .

ورد هذا فى ط piyynt المعروف Melek ba-mishpat للشـــاعر

ط ش ظ

وفى Rosh ha-Shanah Aqashtah kesel لشيمين أظيريت Shemini Azeret
وكذا Az Rob Nissim المنسوب لينّاى Yannai .

ويطلق على الشعر لفظ ashur (أى مقيد) إذا جاءت القافية آخر البيت فقط .

ظ ح

ويسمى الحاظوى hazuy (أى مشطور) إذا كان البيت مصرعا .

ويطلق عليه المحوللق mehullaq المشطر إذا كانت القافية فى كل بيت تغاير القافية فى البيت الذى يليها .

وشبيه بهذا النوع من القافية ما يسمى بقافية الصدى echo rime حيث يكون صدى لقافية المقاطع terminal rime وتظهر فى الكلمة السابقة لها . وكانت تستعمل بكثرة فى المراثى elegy مثل مرثية يوسف بن سولومون بن يحي Joseph b. Solomon b. Yahya فى سولومون بن أدريت Solomon b. Adret فى مطلع القرن الرابع عشر .

وبهذا تتبين كيف أفاد الشعر العبرى من الشعر العربى ، وخاصة فى القافية وأنواعها وطرق تكوينها .

— ٤ —

القافية فى الشعر الحبشى

القافية فى الشعر الحبشى ظاهرة واضحة سواء فى شعر السلامات الوارد فى كتاب آدم المسيحى فى بلاد الشرق Das christliche Adambuch des Morgenlandes التى نقلها ديلمان Augusto Dillmann فى مجموعته المختارة Chrestomathia Aethiopica, Akademie Verlag فى ص ١٦ — ٣٩ تحت اسم De Viris Sanctis أو فى مجموعة الأشعار Carmina التى جمعها فى نفس الكتاب فى ص ١٠٨ — ١٤٩ أو فى شعر القنى الذى جمعه أستاذنا المرحوم د. مراد كامل ونشرها فى مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول (بالمجلد العاشر، الجزء الأول مايو ١٩٤٨). ص ٧٧ — ١٠٤ .

أما فى شعر السلامات فقد جمع فيه ديلمان سبع أقاصص عن القديسين فى الأدب الحبشى. وتنتهى كل قصة (أو بمعنى أصح ترجمة حياة القديس) بما يسمى « سلام » يُنهى به الترجمة ويستمطر الرحمات على القديس. وكل سلام مكون من خمسة أسطر شعرية، ينتهى كل منها بقافية متواترة. ويلاحظ أن الحركة قبل صوت الروى ليست واحدة، إذ تأتى فتحة أو ضمة أو كسرة أو غير ذلك من الحركات الممالة قصيرة أو طويلة .

فالمعول إذا فى القافية الحبشية على الصوت الساكن الأخير فى السطر والحركة التى تتلوه .

---

(١) فى مجموعة إيفالد Ewald
Jahrbuch der biblischen Wissenschaft Vol. v 1853
وكذا لدى كليمس Clemens Aethiopicus Msc.

ويحسن أن نأتى بأحد السلامات لنتبين هذا بصورة واضحة :

Salaam lamalka tsedeg amsaaluu wasutafuu
lazamats'a qaal badamana denegel 'asefuu
tabiban gebro bakama tsahafu
lash egaa 'adaame haba tahanesa me'eraafu
Zentu kaahen yenaber lazelufu

والترجمة :

سلام على القديس صديق وعلى أمثاله وزملائه
الذى جاءه صوت العذراء من بين السحاب
حكيمة أعماله حكمة كتاباته
عند جسد آدم بنى قبراً
فهذا الكاهن يبقى دائما

* * *

ونلاحظ كما سبق أن أشرنا أن القافية هنا فى آخر الكلمات

(t,sahafuu, 'asefuu, wosutafuu), (lazelufu me'eraafu

وهذا النوع من القافية هو ما نجده فى بقية شعر السلامات الخماسى الأشطار . ونفس النوع من القافية ونفس طريقة الخماسيات التى كتب بها شعر السلامات موجودان فى مجموعة الشعر التى جمعها ديلمان فى كتابه تحت اسم **tabiba tabiban** « أى أحكم الحكماء » المؤلفة من مائة خماسية، أو غيرها من المجموعات **maanbara me'maan** (تحيات مخلصة) ، **maalke'a maariam** (صورة مريم) .
على أن القافية فيها قد تأتى من صوت ساكن فقط لا يتلوه أى حركة .

ويلاحظ أن بعض المخمسات تشمل بعض الأصوات المتقاربة المخرج

مثل (١) :

ش ش ش ش
'rbaa' مع 'braa', meshwaa' مع neah'a, meshwaa' مع neshaa'

ص
مع 'tswa وقد وجدت ذلك كثيراً

أو الشين مع السين مثل (٢) :

ص ص ش ص
labe'sii, kayesi, ta'aagashi, 'abasi, falasi

ويجيء الشين مع السين كثير أيضاً فى القافية .

كذلك نجد أن الخاء تجيء مع الحاء والهاء مثل (٣) :

خ خ ح ص ح
lanob, ba'ayh, yawaah, bafteh, netsuuh

أو تأتى الهاء مع الخاء مثل (٤) :

خ خ
'ehuhu, 'waal'ihuu 'aqabihuu, kamahuu, wabazhu

أو تأتى الصاد مع العين مثل (٥) :

ص ح ص ص ح ص
gatse, hetsuuse, hase, gebtse, 'e'e

أو تأتى الصاد مع الضاد مثل (٦) :

ض ص ض ض خ ص
taqarda, yetbayasaa, modaa, 'amada, bahotsaa

وفى المجموعة الرابعة والخامسة لدى ديلمان (ص ١٤٧ — ١٤٩) نجد مقطوعات ثلاثية الأسطر، وإن كانت ثمة رباعية وحيدة فى أولاهما . والمجموعتان ملتزمتان بوحدة القافية عدا الثلاثية الأولى بالمجموعة الأولى ، فنجد بها تبادل الهمزة مع العين .

ط ح
hate'a, bage'a, tase'aa

(١) ص ١٣٣ س ١٧
(٢) ص ١٠٩ الخاسية السابعة
(٣) ص ١١١ الخاسية ١٤
(٤) ص ١١٣ الخاسية ٢٢
(٥) ص ١٢٧ خاسية ٨٣
(٦) ص ١٣٧ خاسية ٥

ويلاحظ هنا أن الحركة فى الشطرين الأولين قصيرة ، على حين أنها طويلة فى الشطر الثالث . وهذا ما رأينا مثله فى العبرية التى لا تفرق بين الحركة الطويلة أو القصيرة إذا جاءت فى القافية طالما أنهما من نوع آخر .

أما تعليل تبادل الأصوات الساكنة فأمر يسير للغاية ، إذ أن الأمهرية كما يقول بريتوريوس Franz Pretorius لا تفرق بين الحاء والخاء وتنطقهما كما تنطق الهاء ، كما أن المخطوطات كانت تخلط بين الحروف الدالة على هذه الأصوات. ولعل ذلك راجع لطريقة النطق أيضاً (١) .

كذلك يختلط فى الأمهرية نطق العين بنطق الهمزة ، ومن ثم تخلط المخطوطات بين الحرفين .

كما نطقت الشين بطريقة نطق السين فى العصور المتأخرة ، ولذا خلطت المخطوطات بينهما أيضا . ومن الناحية الاشتقاقية فإن السين لا تدل على السين السامية فحسب ، وإنما تدل على الشاء أيضا مثل (Wasaba) بمعنى وثب ، (masala) بمعنى مثل .

والصاد تنطق فى الحبشية بطريقة نطق صوت (Z) فى الألمانية أى (ts) وكذلك الضاد . وإنما يميز الضاد من الصاد بعدم وجود الصوت الجانبي الموجود بالضاد بها ، وبالرغم من هذا فكثيراً ما تخلط المخطوطات بينهما .

ولم يحدث هذا فى الأمهرية فحسب ، وإنما فى الحبشية الجعزية أيضا ، إذ لا يمكن أن ينشأ هذا الخلط بين الأصوات وبعضها من فراغ ، ولا بد أن يكون لها جذور قديمة فى الجعزية ، هذا ما تبيناه أيضا فى غيرها من اللغات السامية حيث تتعاون الأصوات ذات المخارج المتقاربة .

(١) راجع ص ٧ من **Praetorius, Franz Aethiopische Grammatik New York 1955**

وإذا انتقلنا إلى ر القنى / وجدناه يلتزم من ناحية الشكل بالقافية[١] ووجدنا أن الأحباش يميزون ثلاثة عشر نوعا للقنى يراعون فيها فضلا عن القافية . عدد الأبيات واللحن والتوقيع على الآلة الموسيقية والدر الدينى الذى ينشد من أجله ومواعيد إنشاده وكذلك الوزن .

وينقل دكتور مراد كامل عن الأستاذ ليتمان قوله : Littmann, Enno

« والقنى مقفى ويتفاوت البيت طولا وقصراً . ويتوازن هذا التفاوت فى الإنشاد بأن تغنى الأبيات الطويلة بسرعة والقصيرة ببطء فيتعدد النغم على مقطع واحد .

كما ينقل عن كونتى روسينى[٢] فى كتابه مبادئ قواعد اللغة الحبشية قوله « إن الشعر الحبشى لا يعرف الكم فى المقاطع أو الأوزان التى يقاس بها الشعر اللاتينى واليونانى ، كما أنه لا يعرف عدد المقاطع والضغط التى يتطلبها تناسق الشعر الحديث فى أوربا . وإن طول الأبيات يتوقف على مزاج الشاعر . . . والشعر الحبشى قوامه القافية ، أو بمعنى أصح الجرس النهائى للأبيات » .

La poesia etopica si Fonda sulla rima, O, meglio, sull' assonanza Finale dei singoli versi'

وباستعراض أنواع القنى المعروفة فى الحبشة نجدها — كما يقول دكتور مراد كامل — ثلاثة عشر نوعا :

---

(١) راجع مراد كامل ص ٧٧

(٢) فى كتابه Geschichte der äthiopischen Litteratur, in Geschichte der christlichen Litteraturen des Orients, Leipzig 1907 ٢٩٩

(٣) ص ١٦١ Rossini, C C. Grammatica Elementare della Lingua Etiopia, Roma 1941.

١ — جبانى قانا gubaa'ee qanaa وهو نوع ينشده التلاميذ وهم محيطون بمعلمهم فى الكنيسة ، ويتكون من بيتين يلتزمان قافية واحدة :

ومثاله : فى البشارة لحن العزل .

naahu ta'awqa lanegush/'egzi'abeher mes'atu

qaala 'awadi gabre'eel / 'esma tasam'aa 'emtentu

إنه أصبح من المحقق مجىء الملك الإله

لأن صوت البشير جبرائيل سمع منذ البدء

٢ — زاملاكى Zaamlakiya

وهو ثلاثة أبيات تلتزم قافية واحدة مثل :

Elyas / chafra lasaw'o motsheyume

motsheyuma / medromu la'abel waseeme

'iyete 'em ment 'akonu/ za'embalo shega te'ume

إلياس خجل من دعوته للموت السيد

الموت سيد أرض هابيل وسام

لا طعم لشىء بغير اللحم الشهى

٣ — ميبزخو Mibäzhu (أى ما أكثر)

وينشد فى صلاة باكر فى أيام الآحاد بعد المزمور الثالث .

وهو ثلاثة أبيات تلتزم قافية واحدة مثل :

خ
mawa'la keramt wald/ la'ardaa'ihu /'azre't emdechra/

ش
tanshe'a/ yebee'loomu

ح ط ط
eska helqata/ nattb 'aalam/ eheellu / mesleekemu

ط ش
wa'enza tatamqu / balu basema / shellaasee

خ
'awraach / bare'sa / medr qadimu

فصل الشتاء (الإبن = المسيح) عند ما يظهر يقول البذور (التلاميذ) :

إلى نهاية النقطة (العالم) أكون معكم .

ولما تغطوا (أى تعمدوا) قولوا أولا على رأس الأرض باسم

الثلاثة (أى الثالوث) .

٤ — وازيما Waazemaa

وهو قطعة من خمسة أبيات تلتزم قافية واحدة

Gebre'eel Kahna raamaa 'ama / westa maqdas

ش ص
bo'a kabaro / besheret sawiro

طش
tamasht at dengela galilaa / zabati 'a'mero

ص
wa'ama ba'ezn sem'at demsa / gabre'el kabaro

ص
dangast 'emqaalu / wase'nat tanaagro

'ema¦ bo'a balebba 'ankero

لما دخل جبرئيل الكاهن الأعلى وسط المقدس يحمل طبل البشارة

ارتاعت العذراء الجليلة الموهوبة بالمعرفة

ولما سمعت بالاذن صوت جبرئيل (الطبل)

خافت من قوله ولم تقو على الكلام

وقد دخل التعجب فى قلبها

٥ — أطشر وازيما atsher wazemaa

وهى بيتان يلتزمان قافية واحدة مثل :

neqnet 'eefuda meshena qenona kuellena

mes'ata neqush som'ai taa... chebura kona

فلنربط رداء الطهارة فهو قانون الجميع

خرج الملك (الصوم) فكم سيمكث بيننا

٦ — شلاس shellaasee (أى الثالوث)

وقوامه ستة أبيات تلازمها قافية واحدة مثل :

'ammanu'el lesaana 'ese'enta/bashegaa sab'astar'aya

la shega 'iyob dengel hawasaa / babeta yuseef daweehaa

wachadara baati/'ansiho shegaalaa

Pilatosni mathaabt 'en gass a/herodes zafarhaa

mota wald yohannes / bagizee Fatehaa

ahyawa re'so barebbaanehaa

wabadani tahaseba sopeeha

عمانوئيل ، لسان الدودة التى تظهر فى جسم الناس

زارت جسم أيوب (العذراء) فى بيت يوسف (مرضه)

بيلاطى (السيف) الذى خاف من هيرودس

لما حكم بالموت على الابن (يوحنا)

ترك باراباس على قيد الحياة

وعندئذ تخضب بالدم .

٧ ـ زايتزى Zaye'zee (أى الذى يتعلق بالآن أى بالوقت الحاضر)
وهو خمسة أبيات تلازمها قافية واحدة ، وتكرر البيت الرابع بعد الخامس مثل :

O dengel meskaaya kuellu / chaba mazakker waldeki/
'enta 'iyerasse' kuello

'azakkari shaahlo / wa'ako tabaguelo

'emmasa waldeki / lasab' 'itashabalo

mesleehu yetwaaqash/iyetkahalo

'amtaana kaale' negush/balaa 'leehu 'ihalo

mesleehu yetwaqash / 'iyetkahalo

أيتها العذراء أنت كل ملجئ عند حكمة إبنك الذى لا ينسى شيئاً

إذكرى الرحمة دون الهلاك

فإن ابنك لن يرحم الناس

ولا يمكن الناس أن يعارضوه

فليس هناك ملك أعلى منه

ولا يمكن الناس أن يعارضوه

٨ شاهلك sahleka (ومعناه رحمتك) .

وهو ثلاثة أبيات تلتزم قافية واحدة مثل :

hasaraa / labaher / ba'anaaqese

wayebee / yohannes / negusha / nagasht 'abyase

hashi 'eska zeya / wa 'itet 'aadawi /

wasamaa lagebse

لقد حصر البحر بالأبواب

ملك الملوك الحليف يوحنس ثم قال :

يمكنك أن تصل إلى هنا ولا تتعدى حدود مصر

٩ — مودس (mawaddes) أى مديحه

وهو تسعة أبيات أو ثمانية تلتزم قافية واحدة مثل :

sena sege radaa 'alam 'enta / tenaggefi watach allefi /
qesbata 'ar'ayaa / selaalot wahelme
'emna 'ahadu/ afuka 'amtaanna / yewase'a yome
lafee buraakee / walafee margame
wamenta: ye'eedme
zamananaki / wahore mangala / 'asqeetes gadame
'anahi 'aramaawi 'enza / krestyanaawi basme
lalas ebaahu / bahati'at 'enza / sen'aa hayleya
'adakme
hamaneya kuello fasamku / 'enbala sabt
wasome
ina 'altaa bamable' / waleelita banewaame

أيتها الوردة الجميلة التى تقطف وتذبل فى طرفة عين مثل الظل والحلم أيها العالم

بينما ينبثق اليوم من فك الواحد

منه البركة ومنه اللعنة

فما أسعد

من أنكرك وذهب إلى برية شيهات (أى أديرة وادى النطرون)

أما أنا فانى كافر ولـكنى مسيحى بالاسم

أنهك فوق كل صباح الخطيئة .

قضيت كل عمرى دون صلاة وصوم

أكل بالنهار ونوم بالليل

ش ط
١٠ — أطشر مودس a t s h e r mawaddes (أى المودس القصيرة)

وهو بيتان تلازمهما قافية واحدة مثل :

ط ط
yessabber / qasta / wayeqata qet / waltaa

ص خ ح
takla / giyorgis babhnh / sota

يقطع القـــوس ويكسر السلاح
تـكلا جيورجيس بصفوف كثيرة

ص ح
١١ — حنصيها henseha أى بناؤها)

وهو بيتان تلازمهما قافية واحدة مثل .

ص خ
'esraa'eel zamno'ewo / lasaalaa'ihomu / baahere

'ako bakuenaat da'mu / babatre

انتصر الإسرائيليون على أعدائهم — البحر

لا بالحرية بل بالعصا

١٢ — كبرياتى Kebr ye'eti (أى كرامة هذا)

وهو أربعة أبيات تلازمها قافية واحدة مثل :

'efonuma / mal'aa 'yehudaa / westa lebbeka / 'abasaa

طص ش ط ش
ba 'aala / makeley tesit / basheta yoseef / shalaasa

ط ش ش ط
'amtaana / 'ako shere'at / sheeta teneneyaa / la 'aasas

ش ط ط
wa'ako / lemaad sheta ta'wa / lazaya 'abyo / 'ensesa

كيف امتلأ الشر فى قلبك يا يهوذا ؟

حتى تبيع بفضة كما يبيع يوسف بثلاثين .

فإنه ليس من العدل أن تباع السمكة الكبيرة ببعوضة

وليس من المبيع أن يباع الحيوان الكبير بعجل أصغر منه

ط

١٣ — عطان موحر 'etaana mo'ear (أى وضع البخور)

وهو إما على سبعة أبيات إذا كان على لحن الجعز ، وإما على أحد عشر بيتا إذا كان على لحن العزل

وتسمى الأبيات الثلاثة الأخيرة من القطعة التى على سبعة أبيات والأبيات الخمسة الأخيرة من القطعـــة التى على أحد عشر بيتاً باسم أسر نجوش

ش

a.sara negu'sh أى القاصرة على الملك ، لأنها تكون قاصرة على مدح الملك أو شخص جليل .

والقطعة سواء أكانت على سبعة أبيات أم على أحد عشر بيتاً تلازمها قافية واحدة ، مثل :

ha'amata kebraa laseyon / dengela / 'iyaaqim / wahannaa

habtawi / 'eeleeyaas / mah sanaa

'awrada nabalbaala gizee / mashwaa'ta / sedq heena

mala' ekteni / halafta fenaa

hezuha se'nu / ladengela musee / matanaa

'essaat nadaadi / 'akonu / kadanaa

rabanaatihaa / laqatel yetmeenayewaa / lahagarena sossanaa

'emlaheya 'ahgur kuellon / 'am ana yaabareh senaa

baahtu 'ibashu / westa makaanaa

menilek dan'eel / 'esma yaadhenaa
'emgebromu / zabotu / zabotu / musenaa

فى عام مجد صهيون ، عذراء يواقيم وحنه
الناسك إيليا وهو حضنها
أنزل اللهب وقت الذبيحة ، البشارة
ومر الملائكة على الطريق
أقل بكثير إذا قيست بعذراء موسى
لأن ناراً مشتعلة غطتها
يتمنى الشيوخ قتل بلدنا سوسنة
الذى يفوق جماله جمال كل البلاد
ولكن لم يتوصلوا إلى مكانه
لأن منيليك ، دانيال ، ينقذه
من علمهم الذى فيه الهلاك

وأخيراً يلاحظ دكتور مراد كامل ما يلى :

« ونجد فى القنى بعض التجوزات الشعرية ، منها » :

١ — تحريك الساكن حركة إمالة قصيرة فينشأ من ذلك مقطع ، ولا يلجأ إليه إلا ناظم ضعيف .

٢ — خطف الحركة على الصامت التالى ليصبح المقطعان مقطعاً واحداً ، وهذا غير مرغوب فيه .

٣ — تحريك حرف الروى ، إذا كان ساكناً ، حركة قصيرة ممالة تشبه حركة الروى فى العربية .

وأما عن كتابة الشعر الحبشي فهو يكتب عادة متصلا ، أى أن الأحباش لم يكتبوا كل بيت على سطر كما فى العربية بالرغم من وجود القافية التى تحدد البيت ، وإنما أشاروا إلى انتهاء البيت بعلامة مميزة » .

* * *

وهذه الملحوظات تنطبق على سائر الشعر السامى أيضاً من تحريك الصوت الساكن حركة ممالة أو خطف الحركة على الصوت الذى يليه أو تحريك الصوت الأخير بالبيت حركة ممالة .

أما عن كتابة الشعر متصلا دون النص على مخالفته للنثر المعتاد فهو ما رأينا أيضاً فى شعر الأكدية والسريانية والعبرية . ولعل طريقة القراءة هى التى كانت تحدد الأبيات المنتهية بالقافية أو أن القراءة كانت متبادلة بين شخصين أو أكثر خاصة وأن الأبيات سواء بالحبشية أو غيرها لم تكن متساوية الطول . وحاول دكتور مراد كامل أن يتبين السبب فى وجود القافية فى الشعر الحبشى نافياً أنها من الشعر القبطى ، إذ أن الشعر القبطى لم يعرف القافية إلا بعد الإسلام بعد أن نشأ الشعر المسمى بالمثلث Triadon عند الشعراء الأقباط ، فالتزم القافية وعرف المحسنات الشعرية .

« وهو يتكون من فقرات كل فقرة أربعة أبيات يلتزم البيت الرابع منها روياً واحداً فى كل القصيدة والثلاث التى قبله تكون على روى آخر متشابه مختلف فى كل فقرة ... وليس للمثلث أى صلة بالرباعيات فى العربية أو الفارسية . والواقع أن القافية دخلت هذا اللون من الشعر القبطى كما دخلت غيره من ألوان الشعر القبطى المتأخر عن طريق العربية . . . »[1] .

ولما لم تكن القافية فى الحبشية متأثرة بالشعر القبطى فقد حاول دكتور مراد كامل أن يبحث عن مؤثر خارجى اخر يسبب وجودها فى الشعر الحبشى فيقول[1] :

(١) مراد كامل — ص ١٠٣ .

« لذلك نتوجه فى البحث عن هذه المؤثرات الخارجيـــة إلى ناحية أخرى هى اللغات السامية الجنوبية المراخية للغة الحبشية ، فنجد أن التزام القافية فى القنى ظاهرة عرفت فى الشعر السامى الجنوبى أولا ، وهذا يحملنا نفترض وجود صلة بين القنى وبين الصيغ الشعرية الأولى فى الجزيرة العربية ، ولكن يمنعنا من تحقيق ذلك اعتباران :

الأول : أننا لم نعثر إلى الآن على نقوش شعرية فى بلاد العرب الجنوبية .

الثانى : أن الصيغ الشعرية الأولى فى اللغة العربية لم تدرس دراسة وافية تسمح لنا بتفهم تطورها » .

وقد سبق أن بينا فى كتاب « بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف » كيف أن العربية الجنوبية لم تعرف الحركات فى الكتابة ، ومن ثم فمن الصعب التعرف على النصوص الشعرية إن وجدت بها ، كما بينا كيف تطور الشعر العربى بعد تأثره بالآرامية من شعر كيفى إلى كمى ماراً فى خطواته الأولى بالسجع وبالرجز النبرى ثم الكمى .

وقد تنبه دكتور مراد كامل إلى أن السجع كان خطوة من خطوات الشعر فى قوله :

« فالسجع كانت تحترفه فئة خاصة لأغراض متعددة ، فقد جاء فى الكامل للمبرد (حـ ٣ ص ١٤٨ ط مصر سنة ١٣٤٧ هـ) (فان المختار كان يدعى أنه يلهم ضرب من السجاعة لأمور تكون ثم يحتال فيوقعها فيقول للناس هذا من عند الله عز وجل) .

فهل كان للسجع ضروب متعددة ، لكل غرض وزن خاص يقوم على عدد المقاطع أو ما يماثلها . ويشتمل على عدد معين من الفواصل تكون على قافية واحدة ؟ فاذا كان الامر كذلك كان للكهانة ضرب وللأحكام ضرب وللدعاء ضرب وللهجاء

ضرب وللنوائح ضرب وللقائف ضرب وللعائف ضرب وللحادى ضرب وللراقى ضرب وللراجز ضرب وللظواهر الجوية ضرب .

وضروب السجع متفرقة فى كتب العرب مثل : أمثال الميدانى والأغانى ومروج الذهب والمستطرف وأسد الغابة والطبرى وغيرها وهى تشير إلى بعض أحكام السجع فى الجاهلية . يقول القزوينى فى الظواهر الجوية (الجزء الاول ص ٤٢ ط فيستنفلد) « وللعرب أقوال فى مطالعها ومساقطها وصورها وأسمائها وأنوائها وما فيها من الأمطار والرياح والحر والبرد ، ولهم أسجاع فى طلوع نجم نجم وأمارات خصب الزمان وجدبه » .

وقد نقل السيوطى فى المزهر (ح ٢ ص ٣٢٦ ط صبيح) عن كتاب الأنواء لابن قتيبة « يقول ساجع العرب . . .

وكذلك جمع ابن حمدون فى تذكرته الكثير من هذا السجع . ونرجو أن يستنبط لنا البحث والدراسة هذه الأحكام عن بطون الكتب » .

* * *

وهذا ما حاولت القيام به عند دراسة بدايات الشعر العربى وسنعيد القول فى هذا عند الحديث عن القافية فى الشعر العربى .

البَابُ الثانى

القـافية عنـد العرب

— ١ —

القافية فى الشعر العربى

لازمت القافية الشعر العربى منذ نشأته ، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمى الذى وصل إلينا . عرفوها فى الأرجاز وفى سجع الكهان وفى الشعر النبرى القديم الذى لم يصل إلينا إلا عن طريق النقوش كما وضحنا فى كتاب بدايات الشعر العربى .

وكانت القافية فى هذه الأنواع الفنية من النثر أو الشعر ضرورة ولا شك . إذ أن الشعر النبرى لا يمكن أن يكتفى بإيقاع النبر فى إحداث الموسيقى اللازم توافرها له ، ومن ثم وجب أن توفر له القافية الوحدة الموسيقية اللازمة .

وتتضح هذه الضرورة فى السجع والتلبية والرجز النبرى الذى عرف قبل الإسلام وعنها جميعاً نقل الشعر العربى الكمى القافية . وأصبحت تعد خاصية من خصائصه، حتى أن القدماء حين يعرفون الشعر يقولون بأنه الكلام المنظوم المقفى . واستناداً إلى هذا ، يذهب قدامة بن جعفر فى كتابه « نقد الشعر » إلى وجوب وجود أربعة عناصر أساسية للشعر هى اللفظ والمعنى والوزن والقافية . ويتركب عن هذه العناصر ستة تراكيب جديدة ، وهو فى هذا يستثنى القافية من التركيب لأن القافية صوت فقط ولا يبقى إلا أن تجمع بالمضمون فقط ، لأنها تعبر عن فكرة لها علاقة بفكرة القصيدة(١) .

* * *

وقد اهتم العرب القدماء قبل الإسلام وبعده بالقافية وعرفوا أسماءها قبل الخليل ، إذ نجد لدى الجاحظ قوله :

---

(١) نقد الشعر ص ٨

راجع أيضاً كراتشكوفسكى (ص ٤٧ وما يليها)، كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ص٢٤٩

«وكما وضع الخليل بن أحمد لأوزان القصيد وقصار الأرجاز ألقاباً لم تكن العرب تتعارف تلك الأعاريض بتلك الألقاب ، وتلك الأوزان بتلك الأسماء ، وكما ذكر الطويل والبسيط والمديد والوافر والكامل ، وأشباه ذلك ، وكما ذكر الأوتاد والأسباب والخرم والزحاف . وقد ذكرت العرب فى أشعارها السناد والإقواء ، والإكفاء ، ولم أسمع الإيطاء . وقالوا فى القصيد . الرجز والسجع والخطب . وذكروا حرف الروى والقوافى ، وقالوا :

هذا بيت ، وهذا مصراع ، وقد قال جندل الطهوى حين مدح شعره :

لم أقو فيهن ولم أساند

وقال ذو الرمة :

وشعر أرِقتُ له غريب

أجانبه المسانِدَ والمحالا

وقال أبو حزام العكلى :

بيوتا نصبنا لتقويمها

جُدول الربيئين فى المربأةِ

بيوتا على الها لها سجحه

بغير السناد ولا المُكْفَأه

ولكن العرب القدماء قبل الخليل لم يتكلموا عن القافية ، إلا لأنها وسيلة

البيان والتبيين ح ١ ص ١٢٩

تعبيرية مستقلة بنفسها عن البناء العروضي للبيت . أما الخليل فهو لم يشغل نفسه بالقافية كثيراً لأنها لا تحدد إيقاع البيت ، وإنما هي إضافة له ، فالعروض كان بالنسبة للخليل إيقاع مسبب لتوصيف مختلف البحور بالشعر العربي القديم ثم تطور إلى علم له قواعده وأسسه .

لم يكن الحصول على القافية أمراً ميسراً دائماً لدى الشعراء ، وكثيراً ما صرحوا بذلك في شعرهم .

فسويد بن كراع يقول(١) :

أبيتُ بأبوابِ القوافي كأنما
أصادي بها سِرْبًا من الوحش نُزَّعا

أكالئها حتى أعرِّس بعدما
يكون سُحيراً ، أو بُعيدا فأهجعا

عواصي إلا ما جعلت أمامها
عصًا مِربدٍ تغشى نُحُورا وأذرُعا

أهبتُ بِغُرٍّ بُدَّاتٍ وراجعت
طريقا أملته القصائد مَهيَعا

بعيدةُ شأوٍ لا يكاد يَرُدُّها
لها طالبٌ حتى تكل وتظلما

(١) البيان والتبيين ح ٢ — ص ٢٤

إذا خفت أن تروى على رددتها
وراء التراقى خشية أن تطلعا
وَجَشّمَنِى خَوْفُ ابن عفان رَدّها
فثقفتها حَوْلا جَرِيدا ومربعا
وقد كان فى نفسى عليها زيادةٌ
فلم أرَ إلا أن أطيع وأسمعا

ويعلق ابن جنى على الأبيات بقوله(١) :

« وإنما يبيت عليها لخلوه بها ومراجعته النظر فيها وقال :

أعددت للحرب التى أعنى بها
قوافيـــا لم أعْىَ باجتلابِها
حتى إذا أذللت من صعابِهـا
واستوسقت لى صحت فى أعقابِها

فهذا — كما ترى — مزاولة ومطالبة واغتصاب لها ومعاناة كلفة بها . »
وقال عدى بن الرقاع العاملى (٢)

وقصيدةٌ قد بت أجمعهَـــا
حتى أقوّم ميلهَـا وسنادَها

---

(١) الخصائص — حـ ١ ص ٣٢٦
(٢) الخصائص — حـ ١ ص ٣٢٥

نظر المثقف فى كعوب قناته

حتى يقيمَ ثِقافُـه منآدهـا

وقال ذو الرمة(١) :

وشعر قد سهرت له كريم *** أجنبه المسانَدَ والمحالا

والسناد من عيوب القافية وهو على ضروب جميعها قبل الروى(٢).

ولعل قصة ذى الرمة التى يرويها ابن جنى خير دليل على ذلك، إذ يقول :

«وكذلك الخطابة عن ذى الرمة : أنه قال : لما قال :

بيضاء فى نَعَجٍ صَفْرَاء فى بَـرَجٍ

أجبل حولا لا يدرى ما يقول ، إلى أن مرت به صينية فضة قد أشربت ذهبا قال :

كأنها فضةٌ قد مسها ذَهَبٌ»

وهذا يدل ولا شك على قدر المعاناة التى يلقاها الشاعر فى سبيل الحصول على الشطر من البيت وعلى القافية خاصة .

وإن ما يروى عن زهير وأنه عمل سبع قصائد فى سبع سنين وعن ابن أبى حفصة قوله (٣) :

«كنت أعمل القصيدة فى أربعة أشهر وأحككها فى أربعة أشهر ، وأعرضها فى أربعة أشهر ، ثم أخرج بها إلى الناس» لخير دليل على هذه المعاناة ومحاولة تخير القافية الملائمة .

---

(١) الخصائص — حـ ١ ص ٣٢٦

(٢) راجع القوافى لأبى يعلى — ص ١٥٤ (٣) الخصائص — حـ ١ ص ٣٢٤

ولنتأمل قصة الكميت أيضاً وقد افتتح قصيدته التى أولها :

ألا حييت عنا يا مدينا

« ثم أقام برهة لا يدرى بماذا يعجز على هذا الصدر إلى أن دخل حماما وسمع إنسانا دخله ، فسلم على آخر فيه ، فأنكر ذلك عليه ، فانتصر بعض الحاضرين له فقال : وهل بأس بقول المسلمين ، فاهتبلها الكميت فقال :

وهل بأسٌ بقول مسلِّمينا(١) »

فهم يعنون أشد العناية بشعرهم وقوافيهم وكثيراً ما يرتج عليهم فلا يستطيعون الوقوع على القافية الصحيحة الملائمة ، وإن وقعوا عليها وصفوها بأنها ليست أرضية وإنما سماوية أو ملائكية مثل قول حسان بن ثابت :

وقافية عَجَّت بليــــلٍ رزينة
تلقيتُ من جوّ السماء نزولَها

وقيل :

فليست لإنسى ولـكن لمـلأك
تنزل من جو السماء يَصوبُ

وقال حسين بن الحمام :

وقافيـ ـة غـير إنسية
قرضتُ من الشعر أمثالَها

(١) الخصائص — حـ ١ ص ٣٢٦

ويقول بدر بن عامر الهذلى ، ديوان الهذليين ق ٢ ص ٢٦٦ ، :

واقد نَطقَتْ قوافيـا إنسيـة

ولقـــد نطقُت قوافى التجنن

ولاهتمامهم بالقافية ولمعاناتهم فى الحصول عليها ، نجدهم يطلقونها على البيت أو على الشعر كله .

فالنابغة يقول :

قـوافى كالسّلام إذا استمرت

فليس يـردُ مَذهَبهَـا التظنى

وتميم بن مقبل يقول (اللسان : ردى) :

وقافية مِثل حدِ الردا *** ة لم تترك لمجيبٍ مقالا

وشاعر الحماسة يقول :

تصيحُ فى حُدِّ القوافى صلابُها

ولذى الرمة :

وقافية مِثـل السنان نطقتهـا

تبيدُ المهارى وهى باقٍ مَضيضُها

ولامرىء القيس :

أذود القـ وافى عنّى ذيادا

زياد غـــلام جـرى جـرادا

وللأعشى بالجهرة :

ساق شِعرى لهم قافيـةً

وعليهم صار شعرى دمدمةً

فالقافية أصبحت تطلق — إذاً — على شعر الهجاء خاصة ، ويتضح هذا فى أبيات الأغانى :

فأصبحت أُرميكم بكل غريبـةٍ

تجدّ الليـالى عارَها وتزيدُها

قوافٍ كشام الوجه باقٍ حبارها

إذا أُرسلت لم ينْث يوما شرودها

يُوافى بها الركبان فى كلّ موسمٍ

ويحلو بأفواه الرواةِ نشيدُها

ويجمع جولد تسيهر أبياتا أخرى تفيد هذا المعنى أيضاً مثل :

خصيتك يا ابن حمزة بالقوافى

كما يُخصى من الحَلَق الحمارُ(١)

ومثل ما ورد باللسان فى مادة (وتر) :

وقافيـة حـذاء سهل رويها

كسرد الصناعِ ليس فيها تواترُ

(١) اللسان مادة حلق — ص ١٠٢ ، جولد تسيهر ص ١٠٢

ومثل قول ابن ميادة بالأغانى :

أعَرَزَمِى مَيَّادَ للقوافى

واستمعيهن ولا تَخَافِى

ستجدين ابنك ذا قِذاف

ونجد أيضاً لدى ابن هشام :

همزتك بقافيـــــة

كهمزةِ ضيغمٍ يحمى عريناً

ولهذا كان العرب يحذرون ، من ميسم الشعر ومن شدة وقع اللسان ومن بقاء أثره على الممدوح والمهجو[١] . وقد جمع الجاحظ بعض أقوال الشعراء فى التحذير من ميسم الشعر . مثل قول امرىء القيس :

ولو عَنْ نَثَـا غيره جاءَنى *** وجُرْحُ اللسانِ كجُرحِ اليَدِ

وقال طرفه :

بحسام سيفِك أو لسانِك والكلم الأصيل كأرْغَب الكَلِم

وقال طرفه أيضاً :

رأيت القوافى يتلجن مَوَالجا *** تضايقُ عنها أن تَوَلَّجها الابر

---

(١) البيان والتبيين ـ حـ ١ ـ ص ١٤١

وقال الأخطل :

حتى أقرّوا وهم منى على مضض *** والقولُ ينفذُ ما لا تنفذُ الابرُ

ومن ثم كانوا يعنون أشد العناية بالقافية ، وكانوا يقدمون الشاعر الذى يحسن الإتيان بها . فنقــــرأ عن أبى حاتم سهل بن محمد بن عثمان السجزى السجستانى (ت ٢٤٨) قول ابن دريد (ت ٣٢١) .

« قال :

وأخبرنى الاصمعى قبل هذا أن أهل الكوفة لا يقدمون على الأعشى أحداً .

قال :

وكان خلف لا يقدم عليه أحداً . قال أبو حاتم لأنه قد قال فى كل عروض وركب كل قافية(١) » .

وعُنى النقاد بإرشاد الشاعر إلى كيفية اختيار القافية الملائمة والوقت المناسب لتصيدها فنقرأ لدى ابى هلال العسكرى قولا لبشر بن المعتمر منه (٢) :

« وإذا أردت أن تعمل شعراً فاحضر المعانى التى تريد نظمها فكرك . واحضرها على قلبك ، واطلب لها وزنا ، يتأتى فيه إيرادها قافية يحتملها ، فمن المعانى ما تتمكن من نظمه فى قافية ، ولا تتمكن منه فى أخرى ، أو تكون فى هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه فى تلك ، ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجىء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجىء كزاً فجا ، ومتجعداً جلفا » .

---

(١) كتاب فحولة الشعراء ، رواية أبى دريد عن أبى حاتم عن الأصمعى ـ تحقيق محمد تورى / دار الكتاب الجديد ـ ١٣٨٩/١٩٧١

(٢) كتاب الصناعتين ـ ص ٤٥ ـ ط ١٩٥٢ / الحلبى ـ تحقيق على البجاوى ومحمد أبو الفضل ابراهيم .

ويبين ابن جنى عنايتهم بالقافية بقوله (١) :

« ألا ترى أن العناية فى الشعر إنما هو بالقوافى لأنها المقاطع ، وفى السجع كمثل ذلك . نعم ، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها والعناية بها أمس والحشد عليها أوفى وأهم . وكذلك كلما تطرف الحرف فى القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه » .

ولهذا كثرت النصائح فى كيفية تخير القافية وتجنب القافية النافرة التى لا تتلاءم والموضع الذى أكرهها عليه الشاعر .

فيقول بشر ابن المعتمر أيضا :

« فان كانت المنزلة الأولى (أى أن يكون لفظك رشيقا ، عذباً وفخماً سهلا ، ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً) ، لا تواتيك ولا تعتريك ، ولا تسنح لك عند أول نظرك وفى أول تكلفك ، وتجد اللفظة لم تقع مواقعها ، ولم تصر إلى قرارها وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها ، والقافية لم تحل فى مراكزها وفى نصابها ولم تتصل بشكلها ، وكانت قلقة فى مكانها نافرة من موضعها ، فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول فى غير أوطانها ، فانك إذا لم تتعاط قرض الشعر الموزون ، ولم تتكلف ولم تكن حاذقاً مطبوعا ولا محكما لسانك بصيراً بما عليك أو مالك عابك من أنت أقل عيبا منه ، ورأى من هو دونك أنه فوقك »(٢) .

ويقول محمد بن أحمد بن طباطبا العلوى فى نفس المعنى :

« فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره

---

(١) الخصائص — ج ١ — ص ٨٤

(٢) البيان والتبيين — ج ١ — ص ١٢٧

نثراً ، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه . فاذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته ، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله . فاذا كملت له المعاني ، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعاً لما تشتت منها ، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتيجة فكرته، فيستقصى انتقاده ويرم ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية فيشغلها في معنى من المعاني ، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول ، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنسّاج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسدّيه وينيره ، ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه ، وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان ، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق ، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها(١) . »

فالنقاد بنصحهم هذا إنما يحاولون التيسير على الشعراء ومعاونتهم في كيفية اختيار قوافيه وتجنب النافر منها . بل إن اللغويين أنفسهم الذين وضعوا المعجمات اللغوية جاعلين أواخر الكلمات أبوابا وأوائلها فصولا إنما يقدمون للشعراء خدمة تيسر عليهم الحصول على القافية وتقدم لهم كافة الكلمات التي يمكن أن يتخيروا منها قوافيهم .

---

(١) عيار الشعر ـ تحقيق طه الحاجرى ، ومحمد زغلول سلام ـ ط التجارية ١٩٥٦

وأول من صنف معجما بهذه الكيفية صاحب الصحاح أبو نصر اسماعيل ابن حماد الجوهرى (ت ٣٩٨ ه) فقد وضع كتاب الصحاح وسماه « تاج اللغة وصحاح العربية » وجعل القاعدة فى ترتيب الألفاظ على أواخر الكلم .

يقول جورجى زيدان :

« ولهذا الترتيب فائدة عند الشعراء فى طلب القوافى » (١)

وقد تبعه فى هذا بعض أصحاب المعجمات اللغوية مثل ابن منظور (ت ٦٣٠ ه) صاحب لسان العرب ، كما صنف الصاغانى معجماته الثلاث بنفس الطريقة ، تبعها فى معجم العباب الزاخر واللباب الفاخر ، ومعجم البحرين فى اللغة ، وكذا فى التكملة والذيل والصلة . وجاء الفيروز بادى (ت ٨١٧ ه) فصنف أشهر معجم فى العربية المعروف بالقاموس المحيط منتهجا نفس الطريقة . وتبعه شراح القاموس مثل مرتضى الزبيدى (١٢٠٥ ه) ، ومثل أحمد فارس الشدياق (ت ١٨٨٧ م) صاحب الجاسوس على القاموس .

وقد عنى المحدثون بالحديث عن القافية وأهميتها . فنجد دكتور طه حسين يلاحظ نُبُوَّ القافية عند وضاح اليمانى فى قصيدته التى يقول فيها :

طرب الفؤاد لطيف روضة غاشى
والقوم بين أباطحٍ وعشاشِ
أنى اهتديت ودون أرضِك سبسب
قفرٌ وحزنٌ فى دجى ورشاش

---

(١) تاريخ آداب اللغة العربية — ج ٢ — ص ٦٢٠

قالت تكاليفُ المُحبِّ كلفتها
إن المُحبَّ إذا أُخيف لماشى

أدعوك روضة رَحْب واسمك غيرُه
شفقا واخشى أنْ يشى بك واشى

فيعلق عليها قائلا :

« وأما القافية فقد لاحظت من غير شك مطلع القصيدة التى يقول فيه طرب الفؤاد لطيف روضة غاشى، وما أحسبك فى حاجة إلى أن أنبهك إلى موضع (غاشى) من العسر والحرج وفطنت إلى قوله (وأخشى أن يشى بك واشى) دون نصب الفعل ، وفطنت إلى غير ذلك مما تشتمل عليه القصيدة من مهلهل اللفظ وردىء القافية » (١) .

ودكتور طه حسين حين ينقد قصائد الملاح التائه لعلى محمود طه ، لا ينسى أبداً الحديث عن قوافيه فيقول :

« ولكنه يحرص على الوزن أكثر مما يحرص عليها فى القافية ، وأظنه يسىء فى القافية كثيرا . وليس يعنينى أن يجد له عذراً عند أصحاب القوافى ، أو لا يجد ولكن الذى يعنينى أن القوافى يجب أن تلائم السمع ، وما أظن أن هاتين القافيتين تأتلفان لمكان الواو الساكنة من إحداهما ، والياء الساكنة من الأخرى وانظر إلى هذين البيتين :

رُوحك فى روحى تبثُّ الحياةَ
نزلت دنياى على نُورِها

---

(١) حديث الأربعاء — حـ ١ — ص ١٣٦

فان جفاها ذات يوم سناه

لاذت بليلِ الموتِ فى قبرِها(١)

وبسبب هذه الصعوبة التى يلقاها الشاعر فى الحصول على القافية بالرغم من التيسيرات التى يقدمها له اللغويون بمعجماتهم والنصائح التى افتن النقاد والبلاغيون فى عرضها عليه ، بالرغم من هذا ثار الشعراء منـــذ القدم على القافية وكانت لهم محاولات شتى على مختلف العصور للتحرر من قيودها .

وهذا ما سنتناوله فيما يلى .

(١) حديث الأربعاء ــ جـ ٣ ــ ص ١٤٧

— ٢ —

القافية عند القدماء

١ — موسيقى القافية والدلالة المعنوية :

تنبه القدماء إلى الأثر الموسيقى الذى تحدثه القافية وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيـــدة معنى ومبنى ارتباط موسيقا الشعر الملحن بمعناه والغرض الذى نظم فيه . ومن ثم نجد بشر بن المعتمر ينصح الشاعر بقوله :

« وإذا أردت أن تعمل شعراً فاحضر المعانى التى تريد نظمها فكرك واحضرها على قلبك واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها ، فمن المعانى ما تتمكن من نظمه فى قافية ولا تتمكن منه فى أخرى ، أو تكون فى هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه فى تلك ، ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجىء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق ، خير من أن يعلوك فيجيء كزاً فجا ، ومتجعداً جلما (١) » ، فالقوافى إذاً يجب أن تتفق والغرض الذى ينظم فيه الشاعر ، وقد تصلح قافية فى موضع ولا تصلح لموضع آخر .

وقد تنبه الأستاذ إميل البستانى أيضاً إلى ذلك فى مقدمته لترجمة الإلياذة (٢) إذ يقول .

« وقوافى الشعر كبحوره يجود بعضها فى موضع ويفضله غيره فى موضع آخر وحسبك دليلا على ذلك أن جميع قراء الشعر يطربون لبعض القوافى دون بعض وإذا نظم شاعر واحد قصيدتين على بحر واحد بمعنى واحد ونفس واحد ، فلا

---

(١) كتاب الصناعتين — ص ١٤٥

(٢) ص ٩٠

ريب أن القافية الغناء تميل بالسامع إلى إيثارها على أختها ، ولا ريب فى أن اختيار قافية القصيدة أبعد مثالا من اختيار بحرها بنسبة ما يربو عدد القوافى على عدد البحور ، والمرجع فى ذلك إلى سلامة الذوق وغزارة المادة ، فالقريحة الجيدة فى غنى عن أصول توضع لها بهذا المعنى ، لو فرضنا أن من الممكن وضع مثل هذه الأصول ، فهى من نفسها تقع على القافية والبحر بلا جهد ولا تردد ... والشعر كالنغم الموسيقى والقافية رسته أو قراره فحيثما جاد النغم وتناسق إلى منتهاه حسن وقعه فى الأذن وانشرح له الصدر ، وطربت له النفس ، لكل نغم أطرب أرباب الصناعة وذوى الأذن السماعة فهو الحسن . وهكذا الشعر فلا يحسن وقعه فى نفوس قرائه وسامعيه ما لم يكن جيداً ، وقد يستهان بالمعنى البليغ لضعف قافيته أو وقوعها فى غير موقعها[1] » .

أى أن ضرورة موافقة القافية بكونها صوتاً لغويا يمكن أن يصير نغما موسيقيا عند الشاعر الجيد يستطيع أن يعبر به عما يريد فيساوق لفظه معناه أمر لم يخف عن القدماء والمحدثين .

بل ان شيخنا أبا العلاء المعرى يذهب إلى أبعد من ذلك ، فيقسم القوافى إلى ثلاثة أقسام :

(أ) الذلل : وهى ما كثر على الألسن ، وهى عليه فى القديم والحديث .

(ب) النفر : ما هو أقل استعمالا من غيره كالجيم والزاى ونحو ذلك .

(ج) الحوش : وهو اللواتى تهجر فلا تستعمل . وهو يمثل لهذا بقول الشاعر :

كأنى لم أركبْ جواداً للذةٍ
ولم أتبطن كاعباً زانها الخلخلُ

(١) راجع أحمد الشايب : أصول النقد الأدبى — ص ٣٢٥

مبينا أنه لا يعلم أى شعر لدى الجاهليين جاء فيه الطويل الأول مقيداً كما لا يوجد فى دواوين الفحول من أهل الإسلام شىء منه[١] .

فالقافية الواحدة لا تصلح أن تأتى لكل غرض ، كما أن ثمة قواف أكثر وروداً ودوراناً على ألسن الشعراء من غيرها ، على حين أن البعض منها مهجور غير مطروق ، حوشى ينفر منها الشاعر والسامع .

والقوافى للشاعر كالموسيقا للملحن يعرف بها وتدل عليه ، فضلا عن أنها قد تصير جزءا من شعره فلا يتحول عنها لغيرها . وما أذكى الملحوظة التى لاحظها الشيخ أبو العلاء حينما بين القوافى والأبحر التى نظم فيها امرؤ القيس والبحترى .

٢ — براعة النظم والقافية :

بالرغم من القيود التى تحتمها القافية على الشاعر ، وبالرغم من أن الكثيرين من الشعراء قد صرحوا بمعاناتهم فى البحث عن القافية المناسبة عند النظم ، إلا أننا نجد أن ثمة محاولات كثيرة ظهرت لتدلل على براعة الشاعر فى النظم ولإظهار قدرته على الإتيان بما لا تلزمه القافية به اقتداراً منه وتدليلا على طول باعه ومعرفته باللغة وتمكنه من القافية .

وقد عرفت هذه المحاولات لدى الشعراء[٢] . قبل أن ينظم أبو العلاء قصائده فى لزوم ما لا يلزم . بل إنها نشأت بالعصر الجاهلى أيضا ، فنجد الشنفرى يلتزم فى قصيدته التى مطلعها :

أَرَى أُمَّ عمرو أزمَعَت فاستقلَّت
وما وَدَّعت جيرانَها إذ تَوَلَّت

---

(١) راجع اللزوميات (المقدمة) .

(٢) راجع سليم الجندى — حـ ٢ — ص ١١٣٨ — ١١٥٢

اللام قبل التاء وإن لم يلتزمها إلا فى خمسة عشر بيتاً من هذه القصيدة :

كما التزم النابغة فى قصيدته التى مطلعها :

عَرَفْتُ مُنَـــازِلا بِعُرَيْتِنَاتِ

فأعلى الجزعِ للحَىِّ المُبِنِّ

والتزم الياء قبل النون فى أبيات القصيدة كلها ، وعددها ثلاثة وعشرون بيتاً .

كذلك رويت للأعشى قصيدة مطلعها :

فِدَىٌ لبنى ذُهْلِ بن شيبان ناقتى

وراكِبُها يوم اللِّقَـاء وقَـلَّتِ

التزم فيها اللام قبل التاء فى الأبيات السبعة التى وردت منها فى ديوانه المطبوع (ص ٣٤) .

ورويت لعمرو بن معد يكرب أبيات يقول فيها :

ولما رأيت الخيلَ زُوراً كـأنها

جَداوِلُ زَرْعٍ أُرْسِلَت فاسبطرَّتِ

يلتزم فيها الراء قبل التاء .

كما نسب القالى فى أماليه جـ ١ / ص ٨١ أحد عشر بيتا إلى سلمى بن ربيعة التزم فيها اللام قبل التاء ومطلعها :

حَلّت تُماضِرُ غُربةً فاحتلّت

فَلْجًا وأهلُك باللِّوى فالحِلّةِ

وقد نسبها الأصمعي إلى علباء.

كما نجد من يلتزم بالحرف السابق لكاف الخطاب سواء أكانت تذكيرا أم تأنيثا، مثل قول أبي الأسود:

زُهيرُ بن مسعود أحَقُّ بما أتى
وأنتَ بما تأتي حقيقٌ بذالكا

وخبّرني مَنْ كُنتُ أرْسَلْتُ إنما
أخذتُ كتابي مُعْرِضا بِشمالِكا

وإن كانوا يأتون معها بغير كاف الخطاب مثل (هالك وبارك).

وفي العصر الأموي نجد هذا أيضا لدى الكثيرين من الشعراء، فقد التزم جميل بن معمر الياء قبل اللام في قصيدته:

أَنَخْتُ جَديلا عنـد بَثْنَةَ ليلةً
ويوما أطال الله رغمَ جديلِ

كذلك فعل عبد الله بن الدمينة في التزام الياء قبل حرف الروي بسبعة أبيات في قصيدته التي مطلعها:

وإذا عتبتِ عليَّ بتُّ كأنني
بالليـلِ مُسْتَحِرُ الفُؤادِ سليمُ

وباثني عشر بيتا من قصيدته:

سقى اللهُ الدوافع مِنْ حَفيرِ
وما يُغْنين منكَ وإن سُقينا

كما التزم اللام قبل كاف الخطاب فى تسعة عشر بيتا مطلعها :

قِفى يا أُميمَ القلبِ نَقضِى لُبانَةً

وَنَشْكُ الهوى ثم افعلى ما بدا لك

وإن كان أتى فى البيت الثانى بقوله (دَارك) فلم يلتزم اللام .

وكذلك نجد من يأتى مع تاء الغائبة بحرف يلتزم به مثل قول محمد ابن سعيد الكاتب :

سأشكُرُ عَمْراً إن تَرَاخت مَنِيَّتى

أيادِىَ لمْ تُمنَنْ وإن هى جَلَّت

فتًى غيرَ مَحْجوبِ الغِنى عن صديقه

ولا مُظْهِرِ الشكوى إذا النَّعْلُ زَلَّت

رأى خَلَّتى من حيث يخفَى مكَانُها

فكانت قَذًى عينيه حتى تَجَلَّت(١)

وقد نظم كثير عزة أيضا قصيدة التزم فيها اللام قبل تاء الغائبة ومطلعها :

خليلَّى هذا ربعُ عــزَّةَ فاعقلا

قَلُوصيكما ثم ابكيا حيثُ حَلَّتِ

---

(١) راجع ما ورد لدى سليم الجندى : حـ ٢ ص ١١٤١ فى نسبة هذه الأبيات إلى آخرين .

أما فى العصر العباسى فقد أكثر الشعراء من التزام ما لا يلزم وإن كان أكثره فى المثنيات والمقطعات . فنجد لدى البحترى تسعة أبيات يلتزم فيها الياء قبل الميم وأولها :

إذا شئت فاندُبنى إلى الرّاح وانعَنى
إلى الشّرْب من ذِى خِلّة ونَديِم

كما التزم الواو قبل الياء فى اثنين وأربعين بيتاً أولها :

لنا أبداً بثٌّ نُعانيه فى أرْوَى
وَحُزْوىَ وكم أدنتك من لوعة حُزْوَى

وليس يلزمه ذلك إن كانت الياء رويا (١) كما يقول أبو العلاء .

وقد عرف ابن الرومى بكثرة لزومه لما لا يلزم وبدا لديه هذا اللزوم بصورة واضحة لطول نفسه وكثرة عدد أبيات قصائده . ففى قصيدته التى مطلعها :

شاب رَأْسِى ولاتَ حينَ مشيبِ
وعجيبُ الزمانِ غيرُ عَجيبِ

التزم الياء قبل الباء فى أبيات القصيدة كلها وعددها مائة وستة عشر بيتاً، كما التزم الواو قبل الباء أيضاً فى قصيدته التى مطلعها .

سَيِّدى أنت شاخصٌ مصحُوبُ
وضيــاعِى إليكمُ مَنسُوبُ

---

(١) راجع اللزوميات : ص ٤١ ، سليم الجندى جـ ٢ ص ١١٤٣

وعدد أبياتها مائة وواحد وخمسون بيتا . بل إننا نجده يلتزم أحيانا حرفين قبل حرف الروى ، فيلتزم الفاء قبل الألف والهمزة فى ثمانية أبيات أولها :

سَبَغَتْ نِعْمَـــةٌ ودَامَ صَفَاء
ووقاكَ الحـــوادِثَ الأكْـفاء

وإن كان أحيانا لا يلتزم بالحرفين بل يعدل عن الحرف السابق للألف فيأتى بغيره مثلما فعل فى قصيدته التى مطلعها :

لا استزيـــدُ لقاسمٍ
من رَبِّـه غَيْرَ البَقَاء

إذ يجىء بعد البيت العاشر بالفاء بدلا من القاف .

يقول ابن رشيق القيروانى (ت ٤٥٦ هـ) [١] .

« وكان ابن الرومى خاصة من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزمه فى القافية ، حتى أنه كان لا يعاقب بين الواو والتاء فى أكثر شعره قدرة على الشعر واتساعا فيه » .

ومن ثم فاننا نرى أن أبا العلاء لم يبتدع هذا النوع من البديع ابتداعا بل سبق إليه . وإنما فضله فى هذا الالتزام به ، والتوفر على النظم فيه ، والإكثار من القيود التى يجهد نفسه بها .

يقول سليم الجندى (جـ ٢ / ص ١١٤٤) :

« ثم جاء أبو العلاء ، فالتزم هذا الإعنات ، كما التزم كثيراً من التشديد

---

(١) ابن رشيق/ العمدة ص ١٦٠ ـ (ط دار الجيل ١٩٧٢) تحقيق محيى الدين عبد الحميد

والتنسيق فى كل ضرب من ضروب حياته . وهو أكثر الشعراء التزاما فى هذا النوع ، وليس فى شعراء العربية عامة من نظم ديوانا يحتوى على أحد عشر ألف بيت والتزم فى جميعها ما لا يلزم غيره . وفيه قصائد يبلغ عدد أبياتها أكثر من تسعين بيتا . وابن الرومى أتى بأبيات أكثر من هذا ، إلا أنه التزم فيها حرف الردف كما رأيت » .

فأبو العلاء إذ يكثر من القيود واللزوميات ويراعيها دائما فى شعره ، فأحيانا يلتزم حرفا واحداً ، وأحيانا أخرى يلتزم حرفين ، وطوراً يلتزم ثلاثة أحرف وطوراً آخر يلتزم أربعة أو خمسة أحرف[١] .

يلتزم الحرف فيقول :

أرواحُنا معنا وليس لنا بها
عِلمٌ فكيف إذا حوَتها الأقبُرُ

فيأتى بالباء دائما قبل الراء فى القصيدة

ويلتزم الحرفين فيقول :

مَنْ يُوقَ لا يُكلَمْ وإن عَمَدَتْ له
نَبْلٌ تُغادِرُ جِسْمَهُ كالقُنفُذِ

فيأتى بالنون والفاء قبل الذال فى القصيدة كلها .

ويلتزم ثلاثة أحرف فيقول :

كُلْ واشربْ ، الناس على خِبْرَةٍ
فهُم يمرُّون ولا يَعْذُبُونْ

---

(١) راجع اللزوميات وسليم الجندى فى نفس الموضع .

آتيا بالذال والباء والواو قبل النون .

ويلتزم أربعة أحرف فيقول :

إذا دَارَتِ الكأسُ فى دَارِهِم

فقد رحل الدِّينُ عن دَارِهِم

مضيقاً على نفسه بالإتيان بالدال والألف والراء والهاء قبل حرف الروى فى القصيدة كلها .

ويلتزم خمسة أحرف فيقول :

يا أُمةً فى التُّربِ هَامِدةً

تجَاوز الله عن سَرَائِرِكُم

ملتزما الإعنات فى الإتيان بالراء والألف والهمزة والراء الثانية والكاف قبل حرف الروى فى كافة الأبيات . وهذا لم يتأت لأحد قبله ولا بعده[١] فضلا عن أن ديوانه ينتظم حروف المعجم كلها مدلا فى مقدمته بمعرفته بعلم القافية فيذكر حروفها وحركاتها وعيوبها . وقد رتب نظامه على مائة وثلاثة عشر فصلا وجعل لكل حرف من حروف الهجاء عدا الألف — اربعة فصول وفقاً لحالات الروى ضما وفتحاً وكسراً أو دون حركة (أى بالسكون) ، جاعلا للألف فصلا واحداً

(١) هذا ما أعلمه إلا أنى وجدت لدى مصطفى صادق الرافعى بتاريخ آداب العرب ﺟ ٣ — ص ٣٧٧ أن عبد العزيز بن قاض حماة قصده أيضا . يقول الرافعى : « ولم نعرف بعد المعرى من تكلف تأليفا مستقلا فى لزوم ما لا يلزم ، إلا ما وقفنا عليه فى ترجمة عبد العزيز ابن قاضى حماة من فوات الوفيات ؛ وقد توفى سنة ٦٦٢ ﻫ فقد قال فيه الشيخ صلاح الدين الصفدى : « لا أعرف فى شعراء الشام بعد الخمسمائة من نظم أحسن منه أو لا أجزل ولا أفصح ولا أصنع ولا أكثر، فان له فى لزوم ما لا يلزم مجلداً كبيراً » .

إذ أنها لا تأتى إلا ساكنة . وبها تتم فصول الكتاب مائة وثلاثة عشر ، لأن الحروف غيرها ثمانية وعشرون حرفا لكل أربعة فصول . ابتدأ كتابه بالهمزة بفصولها الأربع مثنيا بالألف ولها فصل واحد وأتى بعدها بالباء وسائر حروف الهجاء على الترتيب جاعلا لكل فصولا أربعة. وقد احترس عندفصل الألف بقوله:

« هذا الفصل يحتمل وجهين ، أحدهما : أن يكون على ما رتبت ، والآخر : أن يكون الروى ما قبل الألف ، ويكون الألف وصلا » (١).

ويعلق سليم الجندى (٢) على ذلك بقوله :

« وهذا صحيح ، إلا أننا إذا جعلنا الروى ما قبل الألف، لم يبق فى الأبيات لزوم ما لا يلزم قبل الحرف الذى قبل الألف حرفا آخر فى جميع أبياته بل جاء فيها مثل قوله :

قضى اللهُ أنَّ الآدميَّ مُعذَّبٌ
إلى أن يقولَ العالمون به قَضَى

فهنِّ ولاةَ الميتِ يومَ رَحيلِه
أصابُوا تُراثا واستراح الذى مَضَى

فإننا إذا جعلنا الألف وصلا، والضاد التى قبلها رويا ، لم يبق فىالبيتين لزوم ما لا يلزم ، لأن الحرف الذى قبل الضاد فى البيت الأول قاف ، وفى الثانى ميم . فتأمل » .

---

(١) اللزوميات وسليم الجندى .
(٢) سليم الجندى : حـ ٢ ص ١١٧٤

وقد التزم أبو العلاء فى لزومياته بما لم ينبه عليه وإن كان لم يغب عن بعض المحدثين، إذ يرى دكتور عبد الوهاب عزام[١] أنه التزم بدوائر الخليل على نفس ترتيب الخليل لها .

ينقل سليم الجندى عنه فيقول :

« وزعم بعض المعاصرين أن أبا العلاء رتب الكتاب ترتيبا آخر ولم ينبه له، وذلك أنه جعل الأوزان فى كل فصل مرتبة على ترتيب الدوائر والأبحر عند العروضيين ومراده بذلك أن أبا العلاء إذا نظم فى الحرف المتحرك بالضم مثلا أبياتا من أبحر متعددة ، فانه يرتب الأبحر فى كتابه على حسب ترتيبها فى دوائر العروض ، فيذكر الطويل أولا ، ثم البسيط ، ثم الوافر ، فالكامل ، فالهزج ، فالرمل إلى آخر البحور[٢] .

ولكن الجندى يشكك فى صحة هذه الملحوظة فيقول :

« ويظهر للتأمل فى (لزوم ما لا يلزم) أن هذا الترتيب لم يلتزمه أبو العلاء فى جميع كتابه ، ولو التزمه لنبه له ، وإنما وقع كثيراً فى بعض الفصول[٢] » .

ثم يقوم بالتدليل على صحة اعتراضه بما ورد باللزوميات مخالفا لترتيب دوائر العروض .

وعلى أىّ فاعتراض سليم الجندى على ما جاء به دكتور عبد الوهاب عزام لا ينفى أن التزام أبى العلاء بترتيب الدوائر العروضية ينتظم أغلب اللزوميات ولم يشذ عن ذلك إلا المواضع التى نبه إليها سليم الجندى . وهى تكاد تعد على أصابع اليدين[٣] .

---

(١) كلمة ألقاها فى المهرجان الألفى لأبى العلاء ص ٢٥٢ من المهرجان الألفى فى المجمع العلمى فى دمشق .

(٢) سليم الجندى : حـ ٢ ص ١١٤٨

(٣) راجع سليم الجندى : حـ ٢ ص ١١٤٩ — ١١٥٠

٣ — علماء البلاغة والقافية :

وقد عنى علماء البلاغة فيما عنوا بدراسة الألوان البلاغية التى تنشأ عن القافية حينما يضاعف الشاعر من موسيقى البيت الداخلية ، فيأتى بالألفاظ المسجوعة أو يوازن بين مصراعى البيت وجزأيه أو يكرر اللفظ أو يوضع المعنى بما يزيده جمالا ويفى بالقافية .

وقد عدد أبو هلال العسكرى (١) كثيراً من هذه المحاولات فذكر الترصيع والتشطير والمجاورة والتعطف والإيغال والتوشيح ورد الإعجاز على الصدور والتطريز .

ا ـ فالترصيع من قولهم : رصعت العقد ، إذا فصّلته .

وهو أن يكون حشو البيت مسجوعاً . ومثاله قول امرىء القيس :

سَلِيمُ الشَّظى عَبْلُ الشَّوَى شَنِجُ النَّسا
له حجباتٌ مُشرِفاتٌ على الفَالِ (٢)

وقوله أيضاً :

فَتورُ القيامِ قطيعُ الكلا
مِ تَفْتَرُّ عن ذى غرُوب خَصِر

وقول أوس بن حجر :

جُشّاً حناجرها ، عُلماً مَشافِرُها
تَستنّ أولادُها فى قرقرٍ ضاحى (٣)

---

(١) كتاب الصناعتين .

(٢) الشظى : عظم لازق بالذراع . والشوى : اليدان والرجلان ، والنسا : عرق فى الفخذ ، والحجبات : رءوس عظام اليدين . والفال : اللحم على الورك .

(٣) الجش : جمع أجش ، وهو الغليظ الصوت . والعلم : جمع أعلم وهو المشقوق الشفة العليا

وقول النمر بن تولب :

طَوِيلُ الذِّراعِ قصيرُ الكُراعِ
يواشِكُ بالسَّببِ الأَغْبَرِ

وقول الأفوه الأودى :

سُودٌ غدائرُها بُلْجٌ محاجِرُها
كأن أطرافَها لما اجتلى الطُّنُفُ[1]

وقول العجير السلولى :

خُمْصُ الذُّرى مرسلةٌ منها العُرَى

وقول الخنساء :

حامِى الحقيقة ، محمودُ الخليقة مهـ
دىّ الطريقة ، نفّاعُ وضرّارُ
جوابُ قاصيه ، جزارُ ناهيه
عقادُ ألوية ، للخيلِ جرارُ

وقول أبى صخر الهذلى :

وتلك هيكلةٌ خَوْدٌ مُبتّلةٌ
صفراء رعبلة فى منصب سَنِمِ[2]

---

(١) الطنف : الستور .
(٢) الخود ، الشابة . والمبتلة الحسنة الخلق .

وقول أبي المثلم :

حامى الحقيقة ، نَسَّال الوَدِيقة مِعـ

تَـاقُ الوسيقة لا نِكْس ولا وانِ (١)

وقول ابن الرومى :

حوراء فى وَطَفٍ قَنْواء فى ذَلَفٍ

لَفَّاء فى هَيَفٍ ، عجزاء فى قَبَبِ (٢)

ويستحسن أبو هلال العسكرى الترصيع إذا اتفق فى موضع أو موضعين من القصيدة ، أما إذا كثر وتوالى فهو تكلف وتعسف عنده وليس من تأليف البلغاء ونظم الفصحاء (٣) .

ب ـ والتشطير هو توازن المصراعين والجزأين وتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه ، واستغنائه عن صاحبه . ويذكر أبو هلال مثالا لذلك قول أوس ابن حجر .

فتُحَدِّركم عَبْسٌ إلينا وعامرٌ

وترفُعنا بَكرٌ إليكم وتَغْلِبُ

---

(١) نسال : أى ينسل فى الوديقة وهى شدة الحـــر . والمتاق الذى يطرد الطريدة . الوسيقة : القطعة من الإبل .

(٢) الوطف : كثرة شعر الحاجبين . والقنا : ارتفاع الأنف . والذلف : صغر الأنف واستواء الرقبة . واللفاء : الضخمة الفخذين . والقبب : دقة الخصر .

(٣) راجع الصناعتين : ص ٣٩٠ ـ ٣٩٤

وقول ذى الرمة :

أَستحْدَثَ الركبُ من أشياعهم خبراً
أم راجع القلبَ من أطرابِهِ طربُ

وقول البحترى :

شوقٌ إليك تفيضُ منه الأدمعُ
وجوى إليك تَضيقُ عنه الأضلعُ

وقول أبي تمام :

أحاولت إرشادِى فعقلى مرشدى
أو استمت تأديبى فدهرى مُؤَدِّبى

وقول البحترى أيضا :

فقف مُسْعِداً فيهن إن كنت عاذراً
وسِرْ مُبْعِداً عنهن إن كنت عَاذلاً[١]

جـ - والمجاورة : تردد لفظتين فى البيت مع وقوع كل واحدة منهما بجوار الأخرى أو قريباً منها . ويشترط أبو هلال ألا تكون إحداها لغواً لايحتاج إليه ومثّل لها بقول علقمة :

ومُطْعَمُ الغُنْمِ يوم الغُنْمِ مُطْعَمَه
أنَّى توجّـه والمحروم مَحرومُ

(١) راجع الصناعتين : ص ٤٢٨ — ٤٣٠

وقول أبي تمام :

وما ضِيقُ أقطار البلادِ أضافني

إليك ، ولكن مذهبي فيك مَذْهَبي

وقول مسلم بن الوليد :

أتتك المطايا تهتدي بمطيَّة

عليها فتى كالنَّصْل يُؤْنِسُه النَّصْلُ[1]

٥ ـ والتعطف : « أن تذكر اللفظ ثم تكرره ، والمعنى مختلف »[2]

وينفي أبو هلال زعم أن امرأ القيس أول من ابتدأه في قوله :

ألا إنني بالٍ على جملٍ بَالِ

يسوقُ بنا بالٍ ويتبعنا بالِ

ويقول : « وليس هذا من التعطف على الأصل الذي أصلوه ، وذلك أن الألفاظ المكررة في هذا البيت بمعنى واحد يجمعها البلى فلا اختلاف بينهما وإنما صار كل واحد منها صفة لشيء فاختلفت لهذه الجهة ، لا من جهة اختلافها في معانيها » .

ومثل للتعطف بقول الشماخ :

كادت تُساقِطني والرَّحل إن نطقت

حَمَامَةٌ فدعت ساقا على ساقِ

---

(١) راجع الصناعتين : ص ٤٣١ ـ ٤٣٢

(٢) كتاب الصناعتين : ص ٤٣٨

ويفسر التعطف في البيت بقوله « أي دعت حمامة ، وهو - ذكر القماري ويسمى الساق عندهم — على ساق شجرة .

ومنه قول أبي تمام :

السيفُ أصدقُ أنباءً من الكتبِ

في حدهِ الحدُّ بين الجدِ واللعبِ (١)

٥ - الإيغال : من أوغل في الأمر إذا أبعد الذهاب فيه ، وهو أن تستوفي معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه ، ثم تأتي بالمقطع فتزيد معنى آخر يزيد به وضوحاً وشرحاً وتوكيداً وحسناً(٢) .

ويسوق أبو هلال تفسيراً له عن الأصمعي حين سأله التوزي ، من أشعر الناس ؟ فقال : من يأتي بالمعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً ، أو الكبير فيجعله بلفظه خسيساً ، أو ينقضي كلامه قبل القافية ، فاذا احتاج إليها أفاد بها معنى . قال : قلت : نحو من ؟ قال : قول ذي الرمة حيث يقول :

قِفِ العيسَ في أطلال ميَّه فاسألِ

رُسوماً كأخلاقِ الرِّداءِ المسلسلِ

فتم كلامه وبالرداء ، قبل المسلسل ثم قال (المسلسل) ، فزاد شيئاً بالمسلسل ثم قال :

أظن الذي يُجْدِي عليك سؤالها

دموعاً كتبذير الجُمان المُفَصَّلِ

---

(١) راجع الصناعتين : ص ٤٣٨ — ٤٤٠

(٢) كتاب الصناعتين : ص ٣٩٥

فتم كلامه بالجان ، ثم قال : « المفصل فزاد شيئاً » .

قلت : ونحو من ؟ قال :

« الأعشى حيث يقول :

كناطحٍ صَخْرَةً يوما لِيَفْلِقَها
فلم يَضِرْها وأوهى قرنَه الوَعِلُ

فتم كلامه بـ (يضرها) فلما احتاج إلى القافية قال :

« وأوهى قرنه الوعل » فزاد معنى .

قلت : وكيف صار الوعل مفضلا على كل ما ينطح ؟ قال :

لأنه ينحط من قلة الجبل على قرنيه فلا يضيره »(١).

ويلاحظ أن الإيغال ضرورة للإتيان بالقافية ، وإنما يحسن إذا أضاف معنى جديداً . ولا تخرج الأمثلة التي أتى بها الأصمعي وأبو هلال عن أن تكون إضافة صفة لما سبق ذكره أو تابعا من التوابع كالبدل أو التوكيد أو غير ذلك أو توضيحا لما يريد الشاعر التعبير عنه مثل قول امرىء القيس :

كأنَّ عيونَ الوحشِ حَوْلَ خِبائِنا
وأرحُلِنا الجَزْعُ الذى لم يُثَقَّب

قال أبو هلال : « قوله ولم يثقب يريد التشبيه توكيداً ، لأن عيون الوحش غير مثقبة »(٢).

---

(١) كتاب الصناعتين : ص ٣٩٥

(٢) كتاب الصناعتين : ص ٣٩٦

(و) والتوشيح أو التبيين « هو أن يكون مبدأ الكلام ينبىء عن مقطعه ، وأوله يخبر بآخره ، وصدره يشهد بعجزه حتى لو سمعت شعرا ، وعرفت رويه ، ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه » .

وهذا النوع إنما يدلل على قدرة الشاعر وتمكنه من الإفصاح عما يريد فتأتى قوافيه بلا معاناة أو تكلف . ويقول أبو هلال « وخير الشعر ما تسابق صدوره إعجازه ومعانيه ألفاظه مسابقة فتراه سَلِساً فى النظام ، جاريا على اللسان ، لا يتنافى ولا يتنافر كـأنه سبيكة مفرغة ، أو وشي منمنم ، أو عقـــد منظم من جوهر متشاكل (٢) متمكن القوافى غير قلقة وثابتة غير مسرجة ، ألفاظه متطابقة ، وقوافيه متوافقة ، ومعانيه متعادلة . كل شيء منه موضوع فى موضعه ، وواقع فى موقعه ، فاذا نقض بناؤه ، وحلّ نظامه وجعل نثراً ، لم يذهب حسنه ، ولم تبطل جودته فى معناه ولفظه ، فيصلح نقضه لبناء مستأنف ، وجوهره لنظام مستقبل » .

وقد مثل له بقول الراعى :

وإن وُزِنَ الحَصَى فوزنت قَومى
وجدتُ حَصَى ضَرِيبَتِهِم رَزِينا

ويعلق فيقول : « إذا سمع الإنسان أول هذا البيت وقد تقدمت عنده قافية القصيدة استخرج لفظ قافيته ، لأنه عرف أن قوله (وزن الحصى) سيأتى بعده (رزين) لعلتين : إحداهما أن قافية القصيدة توحيه ، والأخرى أن نظام البيت يقتضيه لأن الذى يفاخر برجاحة الحصى ينبغى أن يصفه بالرزانة » .

---

(١) كتاب الصناعين — ص ٣٩٧

كما مثل له بقول البحترى .

فليس الذى حَلَّلته بمُحَلَّلٍ

وليس الذى حَرَّمته بحرامِ

وهو عنده من عجيب التوشيح ، وذلك أن من سمع النصف الأول عرف الأخير بكماله (١) .

(ز) وَرَدُّ الاعجاز على الصدور:

هو موافقة آخر كلمة فى البيت (كلمة القافية) كلمة وردت به سابقة لها . وهو ينقسم إلى أنواع ثلاثة :

الأول : ما يوافق (كلمة القافية) آخر كلمة فى النصف الأول منه ومثل له بقول عنترة :

فأجبتها إن المنيةَ منهلُ

لا بد أن أُسقى بذاك المنهل

وقول جرير :

زعم الفرزدق أن سيقتل مربعا

أَبْشِر بطولِ سلامةٍ يا مَرْبعُ

الثانى : ما يكون فى حشو الكلام ثم فى فاصلته . ومثل له بقول امرىء القيس

إذا المرء لم يَخْزُن عليه لسانَه

فليس على شىء سِواه بخزّانِ

---

(١) راجع الصناعتين — ص ٣٩٧ — ٣٩٩

وقول زهير :

ولأنت تفري ما خلقت وبعـ
ـض القوم يخلق ثم لا يفري

الثالث : ما يوافق أول كلمة منها آخر كلمة في النصف الأخير (كلمة القافية)

ومثل له بقول الشاعر :

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه
وليس إلى داعي الوغى بسريع

ويقول ابن الأسلت :

أسعى على جل بني مالك
كل امرىء في شأنه ساع

وقد ألحق بهذه الأنواع نوعا رابعاً يقع في حشو النصفين مثلا له بقول النمر بن تولب :

يود الفتى طول السلامة والغنى
فكيف ترى طول السلامة يفعل

(ح) والتطريز :

« هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن فيكون كالطراز في الثوب ، ومثل له فيما مثل بقول أحمد بن أبي طاهر :

إذا أبو قاسم جادت لنا يده

لم يُحْمد الأجودان : البَحْرُ والمطرُ

وإن أضاءت لنا أنوارُ غُرّته

تضاءل الأنوران : الشمسُ والقمرُ

وإن مضى رأيُه أو حَدُّ عَزْمَته

تأخر الماضيان : السيفُ والقدرُ

من لم يكن حَذِرًا من حَدِّ صَوْلته

لم يدرِ ما المُزعجان : الخوفُ والحَذَرُ

فالتطريز فى قوله « الأجودان » ، « الأنوران » و « الماضيان » ، و « المُزعجان »

(١) راجع الصناعتين ــ ص ٤٠٠ ــ ٤٠٣

— ٢ —

ضرائر القافية

إذا ما نظرنا إلى عدد الكلمات التى يتكون منها سطر الشعر عادة ، لوجدنا أنه فى الأبحر القصيرة يتكون من أربع كلمات ، إذا كان مكونا من ثلاث تفعيلات . أما فى الأبحر الطويلة التى تتكون من شطرتين ، فعدد الكلمات يتراوح فيها من ثمان إلى عشر كلمات .

ولذلك فان على الشاعر فى الأبحر القصيرة أن يأتى بالقافية بعد كل ثلاث كلمات أى فى الكلمة الرابعة . وهو أمر عسير ، وكثيراً ما يضطر إلى استعمال ما ليس بجائز لغوياً أو نحوياً ، ولذلك أيضا فإن ضرائر القافية فى الأبحر القصيرة . وأهم ما يمثلها الرجز — أكثر بكثير من نظائرها فى الأبحر الطويلة ، وخاصة إذا كان الرجز من تفعيلتين مثلا .

يضطر الشاعر لتغيير تركيب الجملة ولاختصار الكلمات أو إضافة حرف أو أكثر إليها أو تغيير نطقها أو لتغيير الأصوات اللغوية فى الروى ، أو تغيير كميتها .

كذلك فان الشاعر ليس حراً من الناحية اللغوية ، فاذا كانت القافية رويها مكسور وجب عليه أن يأتى بعد كل ثلاث كلمات بكلمة فى حالة الإفراد مجرورة أو مضافة ، وفى حالة التثنية مرفوعة ، أو أمر للمفرد . وإذا كان صوت الروى مفتوحاً وجب أن تكون كل رابع كلمة مفرداً اسماً منصوباً أو جمع تكسير منصوباً أو جمع مذكر سالماً منصوباً . ويمكن أن يأتى بالفعل أيضاً ، ولكن يجب

---

(١) راجع ضرائر الشعر ، لأبى عبد الله محمد بن جعفر التميمى ، تحقيق د . رغلول سلام . و د . مصطفى هدارة — منشأة المعارف ، وأولمان ص ٦١ وما يليها ، وبلوخ ص ٢ من كتاب Vers u. Sprache .

أن يكون فعلا ماضيا مسنداً للغائب أو المخاطب المفردين أو للمثنى أو جماعة الإناث أو يكون مضارعا منصوبا مسنداً للمفردة المخاطبة أو الغائب أو المخاطب المفردين أو جماعة الإناث . وإن كان المضارع فى حالة الرفع أمكن أن تأتى جميع التصاريف عدا الأفعال الخمسة أو Apokopat (أى بالوقف والتسكين) المسند للمثنى والمخاطبات والغائبات ، وإذا كان الفعل مؤكداً أمكن أن تأتى كل صيغ المضارعة المثناة والجمع والمخاطبة المفردة .

أما القافية التى رويها مضموم فلا يأتى معها إلا الاسم المرفوع أو الفعل الماضى المسند للمتكلم وجماعة الغائبين. وفى المضارع المنصوب معظم حالات الإسناد للمفرد وجمع المتكلمين . وفى حالتى الرفع أو الوقف بالتسكين المسند للمخاطبين والغائبين وأمر المخاطبين (١) .

وإذا كان الروى ساكنا فان حرية الشاعر تصبح غير مقيدة ، لأن معظم الكلمات يمكن أن تأتى فى القافية طالما كان الاسم أو الفعل ينتهى بحركة قصيرة .

وإذا كانت الكلمة تنتهى بالياء المفتوحة والنون ، وجب أن يأتى الشاعر بعد كل ثلاث كلمات باسم مثنى أو بفعل ناقص فى صيغة المضارع مسند لجماعة الإناث، كما يمكنه استعمال بعض الكلمات المنتهية بالياء والنون مثل عين ، دين ، لون ، وجاء مثل هذا بالرجز :

قد خِفْتُ أن يحضرنا المصرين
ونترك الدينَ علينا والدَّين
زحفٌ من الخيفين بعد الزحفين
من كُلِّ سفعاء لقفى والخدين

(١) راجع بلوخ — ص ١٠٧

ملمونة تسلخ لونا عن لون
كأنها ملتفـــة في بردين
تنحى على الشمراخ مثل الفأسين
أو مثل منشارين حديد الحرفين
أنصبة منصبة في قحفين(١)

ولرؤبة أرجوزة من أربع وتسعين بيتا (رقم ٣٢) تنتهى القافية فيها بالتاء المفتوح ما قبلها وخروجها ياء . لذا وجب أن تكون كلمة القافية اسما أو مصدرا للمزيد على وزن فاعل ، افعل ، انفعل ، افتعل ، استفعل ، أو اسم فاعل للمجرد الناقص ، وأن يتكرر ورود الاسم الذى جاء مرة فى حالة الجر فى المواضع المشابهة مرة أخرى .

كما استعمل رؤبة التعبير بالاسم بصفة تكاد تكون مطلقة dominiert وكانت صيغ الفعل لديه نادرة .

أما قصيدته التى تنتهى قافيتها بالتاء المسبوقة بالكسرة وخروجها واو (رقم ١٠) والمكونة من أربعة وسبعين بيتا ، فان صيغ الأفعال الناقصة المسندة للمفرد فى صيغة الماضى كثيرة ، كما استعمل صيغة فعِّل النادرة الاستعمال(٢) مثل الخرِّيت ، شِيِّت ، العِرِّيت(٣) .

---

(١) نوادر أبى زيد ٤٨ ، أراجيز ٧٩ : وجاء بالمؤتلف ١٦٠ وباللسان جـ ١ — ١٤٤ ولأبى ميمون النضر بن سلمة العجلى بعيون الأخبار جـ ١ — ١٥٦ رجز آخر بنفس القافية .
(٢) راجع بارت عن الاسم ص ٥١ ، ١٩٧
(٣) راجع أيضا رقم ١٦ — أولمان — ص ٦٣

وتتمثل الصعوبة ولا شك فى قصيدة العجاج ذات المائتى بيت (رقم ٤٠) والتى تنتهى قافيتها بالياء المكسور ما قبلها وخروجها الضمة وقصيدة رؤبة ذات المائة والثلاث والأربعين بيتا والتى تنتهى قافيتها بالياء المكسور ما قبلها وخروجها الكسرة ، لأن كل رابع كلمة يجب أن يكون ملحقا بها ياء النسبة .

فاختيار الكلمات إذاً متوقف على القافية وقد يضطر الشاعر للاستعانة بكلمات غريبة أو كلمات فارسية للتخلص من هذا المأزق . وما أكثر الكلمات الفارسية التى استعملها رؤبة فى أراجيزه مثل هفتقن (١) ، شهرقن (٢) ، حشتقن (٣) ، رزدقن (٤) ، زنبق (٥) ، بروقن (٦) ، خندقن (٧) .

ويلاحظ هذا أيضاً لدى العجاج ، فقد استعمل — كما نحصى فى ديوانه — خمس عشرة كلمة فارسية جاءت كلها بالقافية وهى : الأرندج ، برخوا ، البردج ، البهرج ، الرهوج ، التسبيج ، السمرج ، الصائك ، العفر ، فرّخوا ، الفنزج مارسرجيس ، نيزك ، النيزك ، اليرندج .

وقد لاحظ الأصمعى أن هذه الكلمات فارسية الأصل ، وإن كانت قد وضعت فى قالب عربى لتصلح أن تجىء فى موضع القافية .

فكلمة اليرندج التى جاءت فى أرجوزته التى مطلعها : (رقم ٣٣ — ص ٣٤٨)

ما هاج أحزانا وشجوا قد شجا

---

(١) أرجوزة رقم ٥٠ — هفتكى = أسبوعى .
(٢) رقم ٥٧ — أو شاهرك = وريد تاجى .
(٣) رقم ٥٨ أى خشتك = بنيقة أو وصلة بحجر الرمال .
(٤) رقم ٦٢
(٥) رقم ٩٣
(٦) رقم ٩٩ = أو رواق = زهر أبيض أو قرنفلى أو أصفر .
(٨) رقم ١٦٧ من الأصل الفارسى . كنده = خندق .

لم تكن الكلمة الفارسية الوحيدة بالأرجوزة فقد قال أيضا :

كالحبشيّ التف أو تسبجا

وينقل الشارح عن الأصمعى :

« قال : التسبيج ثوب من صوف تلبسه الجوارى ، مثل البقيرة ، قميص ليس له كمان ، وإنما هى شبي بالفارسية » .

والحق أن كلمة (شبي) بالفارسية لا تعنى هذا على التحديد ، إنما هى كلمة (شب) بمعنى ليل وأضيفت لها ياء النسبة أى أن شبي بمعنى ليلى كما جاء بمعجم (حييم)

ويلاحظ هنا أيضا كيف تحول شبي إلى سبج ثم اشتق منها تسبج .

يقول العجاج :

كأنه مُرولٌ أرَنْدَجا

« والأرندج : جلود يعمل منها الخفاف ، يقال لها يرندج ، وهو أعجمى قد أعرب » .

ولم أجده بالمعجم .

ويقول فى نفس الأرجوزة :

كما رأيت فى المُلاء البردجا

ويقول الشارح :

« وقوله البردج : هو السبي وهو بالفارسية برده ، فأعربه » . وهذا حق فكلمة برده بالفارسية تعنى العبد أو الأسير ، ولكن كلمة (بردج) أيضا بنفس المعنى ، أى أن الشاعر لم يتصرف فى الكلمة إلا باخضاعها للنصب على المفعولية .

ويقول أيضا :

عكف النبيط يلعبون الفنزجا

يقول الشارح :

« والفنزج : لعبة يقال لها البنجكان ، وهى فارسية أعربت . » ولم أعثر على الكلمة بالمعجم .

وقد تعرض الجاحظ لمثل هذا بالبيان والتبيين فقال(١) :

« وقد يتملح الأعرابى بأن يدخل فى شعره شيئاً من كلام الفارسية كقول العمانى للرشيد فى أرجوزته التى مدحه فيها :

من يلقه من بطل مُسَرَّنْد

فى زعنفةٍ محكمةٍ بالسَّرْدِ

يجول بين رأسه والكَرْد(٢)

ويقول فيه أيضا :

لما هَوَى بين غِياضِ الأُسْدِ

وصَار فى كَفِّ الهِزَبْرِ الوَرْد

آلى يذوق الدَّهْر آب سَرْدِ(٣)

---

(١) حـ ١ — ص ١٣١

(٢) السرد = الدرع جيدة النسج ، الكرد = العنق .

(٣) آب سرد = الماء البارد .

وكقول الآخر :

وولهى وقـعُ الأُسِنّة والقنـا
وكافر كُوباتٍ لهـا عجر قُفْد (١)

ولأن اختيار الكلمات متوقف على القافية ، فان تركيب الجملة أيضاً يتوقف على القافية المختارة . وللأسف لم تجر عمليات إحصائية لعدد الكلمات الغريبة أو الصعبة فى الشعر العربى ، حتى نعرف موضع هذه الكلمات من البيت ، ولكن أولمان(٢) قام بعمل تجربة على لسان العرب باعتبار أن المعجم اللغوى يجب أن يفسر الكلمات الغريبة فى اللغة . وأحصى الكلمات فى جـ ٧ من ص ١١٠ ع ١ حتى ص ١٦٠ ع ب وتبين أن هذه الصفحات الخمسين بها ٢١٣ شاهداً منها ١٤٣ من القريض أى ٦٧ ٪ وسبعون رجزاً أى ٣٣ ٪ . وعدد الكلمات ببيت القريض عادة ٨ أو ٩ كلمات وعددها فى الرجز ثلاث أو أربع كلمات ، وقد وجد أن الكلمات الغريبة المستشهد بها فى القريض ترد ١٥ مرة فى القافية و ١٢٨ مرة داخل البيت (أى فى كلمات البيت الأخرى خلاف كلمة القافية) ، أما فى الرجز فوجد أن عدد الكلمات المستشهد بها فى القافية (٥١) كلمة على حين أن عدد الكلمات المستشهد بها داخل سطر الرجز ١٩ كلمة فقط .

أى أن بيت القريض لا يضطر الشاعر فيه إلى استخدام الكلمات الغريبة لأن

---

(١) كافر كوبات — آلة من آلات الحرب ومنه :

بايدى رجال ما كلامى كلامهم ∴ يسوموننى مردا وما أنا والمرد

ومثل هذا موجود فى شعر العذافر الكندى وغيره . ويجوز أيضاً أن يكون الشعر مثل شعر الحروشاذ ، وأسود بن ابى كريمة ، كما قال يزيد بن ربيعة بن مفرغ

آب است نبيذ است ∴ عصارات زبيب است
سميـــة روسبيد است

وعضى الجاحظ فى رواية بعض الأبيات التى وردت بها كلمات فارسية ، ونلاحظ أنها لم تكن كلها للتملح وإنما كانت هذه الكلمات فى بعض المواضع ضرورة للحصول على القافية .

(٢) ص ٦٣ — من كتابه .

أمامه ثمانى أو تسع كلمات يمكنه أن يختار فى مجالها، أما فى الرجز ، فالكلمات الغريبة موزعة على كل كلمة فيه ، وإن كانت القافية تجذب إليها الكلمات الغريبة ، فلو أن الكلمات الغريبة فى أبيات الرجز السبعين وزعت على كلمات سطر الرجز الثلاثة أو الأربعة لوجب أن يكون نصيب القافية منها ست عشرة كلمة ولكن الواقع أنها تأتى على التحقيق (٥١) مرة فى كلمة القافية ، فالقافية فى الرجز تجذب إليها الكلمات الغريبة أو أنها السبب فى استعمال الكلمات الغريبة على التحقيق .

وقد تنبه ابن جنى (الخصائص حـ ١ ص ٣٢٧) إلى ضرائر القافية والشعر عامة فنجده يقول :

« كثرة ما ورد فى أشعار المحدثين من الضرورات كقصر الممدود ، وصرف ما لا ينصرف ، وتذكير المؤنث ونحوه . وقد حضر ذلك وشاهده جلة أصحابنا من ابن عمرو إلى آخر وقت ، والشعراء من بشار إلى فلان وفلان . ولم نر أحداً من هؤلاء العلماء أنكر على أحد من المولدين ما ورد فى شعره من هذه الضرورات التى ذكرناها ، وما كان نحوها ، فدلّ ذلك على رضاهم به وترك تناكرهم إياه » .

ويقول فى حـ ١ — ص ٣٣١ :

« ومن طريف الضرورات وغريبها ووحشيها وعجيبها ما أنشده أبو زيد من قول الشاعر :

هل تعرف الدار بِبَيدْا إنّه

دارٌ لِخَوْدٍ قد تَعفّت إنّهْ

فانهلّتِ العينان تَسفَحنّه

مثل الجُمانِ جَالَ فى سِلْكِنّه

لا تعجبي منا سليمى إنه

إنا لحلالون بالثغرنه

... ...

وكذلك ما أنشده أيضاً أبو زيد الزفيان السعدى :

يا إبلى ما ذامُه فتأبيَهْ . . ماء رَوَاء و نَصِيُّ حواليه

هذا بأفواهك حتى تأبيَهْ . . حتى تروحى أصُلًا تُبارِيَهْ

تبَارِي العانةِ فوق الزازيَهْ »

وقد اضطر الشعراء منذ عرف الشعر أيضا إلى الإقواء وكانوا لا يستنكرونه وما كانت العرب تستنكره أيضا . وهذا ما ينسب إلى الأخفش أيضا . فقد ورد لدى ابن جنى بالخصائص ح ١ ص ٢٤٠ « .

وأما أبو الحسن فكان يرى ويعتقد أن العرب لا تستنكر الاقواء ، ويقول : قلّت قصيدة إلا وفيها الأقواء ، ويعتل لذلك بأن يقول : إن كل بيت منها شعر قائم برأسه . وهذا الاعتلال منه يضعف ويقبح التضمين فى الشعر .

ويعلل الأستاذ ابراهيم مصطفى ـ فى إحياء النحو ـ الإقواء بقوله (ص٩٥،٩٦) :

« وأنت تعلم حرص العرب على الإعراب ، ودقة حسهم به ، وتأديبهم عليه وتعلم طبيعة الشعر العربى ، وما فيه من قافية ، وما للقافية من أحكام وأن التماثل والإنسجام من أجلى صفاته ، وأدق خصائصه ، فلما تعارضت حركة الإعراب وحركة القافية ، استجاب العربى لما هو أولى أن يمثل معناه ، ويصور مراده ، ولما هو ألصق بطبعه وأدخل فى عربيته ، وهو الإعراب » .

... ...

وهذا لا يتفق مع الكثير من الشواهد التى وصلت إلينا من الشعر العربى

القديم والتى التزم فيها الشاعر بالمجاورة بغض النظر عن إعراب الكلمة أساساً .
أو اتباع حركة سائر أصوات الروى فى القصيدة اضطرادا دون اعتبار لحركة الإعراب .

إلا أن النحويين قد أزعجوا الشعراء كثيراً فى تتبعهم لهم وتقدم إياهم لعدم حرصهم على قواعد النحو . فنقرأ لدى ابن جنى بالخصائص (ح ١ ص ٢٣٩) .

« وقال عمار الكلبي — وقد عيب عليه بيت من شعره فامتعض لذلك —

ماذا لقينا من المستعربين ومن
قياسِ نحوهم هذا الذى ابْتَدَعُوا
إن قلت قافية بكرا يكون بها
بيتٌ خلاف الذى قاسوه أو ذَرعوا
قالوا : لحنت ، وهذا ليس منتصبا
وذاك خَفْض ، وهذا ليس يرتفعُ
وحرّضوا بين عبد الله من حُمُقٍ
وبين زيدٍ فطال الضربُ والوجعُ
كم بين قومٍ قد احتالوا لمنطقهم
وبين قومٍ على إعرابهم طبعُوا

ما كل قولى مشروحا لكم ، فخذوا

ما تعرفون ، وما لم تَعْرِفوا فدعُوا

لأن أرضى أرضٌ لا تُشَبُّ بها

نارُ المجوس ولا تُبنى بها البيعُ

والخبر المشهور فى هذا النابغة ، وقد عيب عليه قوله فى الدالية المجرورة

وبذاك خبرنا الغراب الأسود

فلما لم يفهمه أتى بمغنية فغنته:

من آل مية رائح أو مغتـد

عجلان ذا زادٍ وغير مزودِ

ومدّت الوصل وأشبعته ، ثم قالت :

وبذاك خبرنا الغرابُ الأسودُ

ومطلت واو الوصل ، فلما أحسه عرفه واعتذر منه وغيّره — فيما يقال — إلى قوله :

وبذاك تنعاب الغراب الأسودِ »

وقصص الفرزدق مع عبد الله بن أبي اسحاق كثيرة ومعروفة .

١ — ضرائر القافية واختيار الكلمات :

كثيراً ما يعجز الشاعر — إذا كانت قصيدته طويلة ، وبالرغم من التيسيرات المعجمية إن افاد منها — فى أن يجد الكلمة المناسبة للقافية ، فيضطر إلى استعمال كلمة قد لا تفى بالمعنى أو ينحت كلمة أخرى أو يشتق غيرها فيجمع جمع تكسير غير مألوف أو يضع حركة مكان أخرى أو قد يغير فى بناء الجملة . ويتضح هذا العناء أكثر ما يتضح فى الرجز وإن كانت هذه الظاهرة تظهر أيضا بسائر البحور ولكن ليست بنفس الصورة .

ويلاحظ أن البحر الذى ينظم فيه الشاعر يفرض عليه إلى حد ما اختيار كلمات على أوزان معينة فى القافية ، وذلك وفقا للتفعيلة الأخيرة فى الرجز أو فى بيت القريض .

بل أكثر من ذلك — كما يلاحظ أولمان[١] — فإن العروض أيضا له أثر على اختيار وزن الكلمة ، فوزن فعالل صالح جداً للرجز ، وإن جاءت كلمات على هذا الوزن فى غير الرجز . فكلمة عظافر مع مؤنثها عظافرة (كبير ، قوى) وصفا للابل خاصة وردت كثيراً فى الشعر ، ووردت لدى النابغة[٢] والأصمعى[٣] بمجموعة أشعار العرب ولبيد[٤]. وجلاجل أيضا وهو موضع معروف[٥] . ولأبى العلاء المعرى فى الفصول والغايات (ص ٩/٢٤٢) فصول فى السجع تنتهى بالكلمات (تكاوز العود ، الضمارز) ، ولكن استعمال هذا الوزن فى الرجز كثير لدرجة ملحوظة ، بل أحيانا لا توجد بعض الألفاظ التى على هذا الوزن إلا فى الرجز .

---

(١) أبحاث عن الرجز — ص ٦٤ وما يليها

(٢) ٩/١٩ (٣) ٣/٨ (٤) ١/١٢ أسفل

(٥) راجع ياقوت بمعجم البلدان

وأحياناً تحرف أسماء الأعلام لتصير على هذا الوزن ، فمثلا «خندف» تصبح «خنادف» (رؤية ٣٩/٤٧) .

كذلك نجد بالرجز كلمات على أوزان أخرى مثل فعال وفعلال وفعلول وفعال .

وبالرغم من تطويع الكلمات كى تصبح صالحة للوزن أو القافية ، إلا أن الشاعر كثيراً ما يضطر إلى حيل أخرى للحصول على القافية وخاصة فى الرجز الثنائى أو الثلاثى التفعيلة ، فنجده يلجأ إلى التضمين مثلا كما فى قول العجاج .

فأصبحت عن وَصْلِها كأنْ لم[1]

تعلم به آونـــــة وتعلم

وكذا فى قوله :

وهو الذى أنقذنى من قبل أنْ

أكونَ فى ظلماتِ قبرٍ مرتهِنْ

وجاء فى شعر عمر بن الجموح[2] نماذج شاذة للغاية ، وأكثر شذوذاً أن ينتهى البيت فى منتصف الكلمة مثل :

قد وعدتنى أم عمرو أن تَ[3]

تدهن رأسى وتفلينى وَ

وتمسح القنفاء حتى تنتَ

(١) ٣٦/٣٥ . لم ترد فى أرجوزته (بالديوان) التى مطلعها : تطاول الليل على من لم ينم ص ٢٧٧ ـ ٢٨٨ أو أرجوزته التى مطلعها : زل بنو العوام عن آل الحكم . ص ١١٤ـ١١٧

(٢) ابن هشام ١٢/٣٠٤ ، لم ترد فى أرجوزته بالديوان : إن الغوانى قد عنين عنى ص ١٨٤ — ١٩٠

(٣) الوساطة للجرجانى ٥٠ ؛ اللسان ج ١ ـ ١٦٤ ؛ ب ٩ ؛ ح ٩ ـ ١٢٩٢

ويقول ابن جنى بالخصائص معلقاً على هذا : ج ١ ص ٢٩٠

« فإنما جاز لضرورة الشعر ، ولأنه أيضا قد أعاد الحرف فى أول البيت الثانى ، فجاز تعليق الأول بعد أن دعمه بحرف الإطلاق وأعاده فعرف ما أراد بالأول فجرى مجرى قوله :

عَجِّل لنا هذا وأَلْحقنا بذالـ *** الشحمِ إنّا قدْ مَلِلْناه بَجَل

فكما علق حرف التعريف مدعوما بألف الوصل وأعاده فيما بعد فكذلك علق حرف العطف مدعوما بحرف الإطلاق وأعاده فيما بعد » .

والبيتان لغيلان بن الحريث الربعى الذى يأتى بأداة التعريف فى نهاية البيت الأول معزولة ثم يعود فيأتى بها أول البيت الثانى مع حرف الجر والاسم المجرور كما ورد بالوساطة واللسان خلافا لرواية ابن جنى إذ أن الرواية :

عَجِّل لنا هذا وَأَلْحقنا بذا أَلْ(١)

بالشحمِ إنّا قدْ مَلِلْناه بَجَل

فالقافية يجب أن تكون لامية الروى مثل (بجل) وبعدها .

٣ — ضرائر القافية والنحو واللغة :

كثيرا ما تكون كلمة الشاعر وخاصة الشاعر القديم عند اللغويين والنحويين هى الكلمة الفصيحة الصميمة التى يجب أن يقاس عليها ، وأن وجدوا بها شيئا يخالف المألوف من كلام العرب الذى قعدوه ونظموا نحوهم بناء عليه ، فإنهم

---

(١) الخزانة جـ ٣ — ٧/٢٢٣ ، ١٥/٢٣٦ ، ٢٠/٢٣٩ ، العينى جـ ١ — ٣/٥١٠ سيبويه جـ ٢ — ١٠/٥٩ و ٩/٢٩٦ .

يحاولون التأويل والإتيان بالأسباب التى تبيح للشاعر الوقوع فى مثل هذه الأخطاء النحوية وإلا أخذوه عنه وجعلوه — دون أن يشكوا فى فصاحته — شاذا لا يقاس عليه .

فكلمة الشاعر لديهم هى الكلمة التى يجب أن يبنى عليها عادة النحو . ولعل موقفهم فى ذلك إنما هو إمتداد لموقفهم من النص القرآنى أو الحديث إذ يرى ابن المنير مثلا فى كتابه الانتصاف(١) أن نص القرآن لا ينبغى أن يقاس بقواعد اللغة العربية ، بل أن قواعد اللغة العربية يجب أن تحاكى النص القرآنى ويقول :

« وليس غرضنا تصحيح القراءات بقواعد العربية ، بل تصحيح قواعد العربية بالقراءات » .

أى أن القراءات نفسها حجة مسلم بها مهما كانت شاذة أو غير معروفة . وينادى القسطلانى بنفس الرأى فى شرحه لتفسير البخارى :

« العربية تصحح بالقراءات لا القراءات بالعربية » .(٢)

ونفس الموقف تقريبا يتخذه النحويون من كلمة الشاعر القديم فهم حين يتعرضون لشرح الرجز :

والساقُ منىّ باديات الرَيزى

يقولون : « كان يجب على الشاعر أن يقول باديةُ الريز أو باديةَ الريز لأن المعنى بالساق هنا هو الساقان . ولكنه يجعل الخبر هنا جمعاً بدلا من التثنية لأن

---

(١) جـ ١ — ص ٣١٤ س ٧ .

(٢) ص ٩٨

التثنية والجمع شبيهان عدداً وفى الجمع يقوم أحدهما مقام الآخر . وفى تفسير آخر يمكن أن تكون باديات شبه جمع وإنما مدت الألف للاشباع »(١) .

وعندما يتعرضون لشرح

وَزَقَّةِ الديك بصوتٍ زَقّاً(٢)

يقولون « إنما أنثه على إرادة الدجاجة لأن الديك دجاجة أيضاً » .

وفى :

يا حبذا عينا سَليمى والفَمَا(٣)

يقال « فالفما » لدى اللغويين بدل من « والفم » والبيت ينبغى أن يكون مثلا لإحلال المفرد محل المثنى مثل « مات حتف أنفيه » بدلا من (أنفه) .

وفى :

يا ليت أيام الصِّبا رَواجِمَا(٤)

يريد الفراء أن يجعل (ليت) بمعنى (اتمنى) حتى تكون (رواجعا) بدلا . أما الكسائى فيرى أن (كان) حذفت وأن رواجعا خبر(٥) كان المحذوف .

وفى :

فى كُلِّ ما يَوْم وَكُلِّ ليلاه(٦)

---

(١) أمالى الشجرى جـ ١ — ٨/١٢٢ — اللسان جـ ٤ — ٣١٤ أ ٦ .
(٢) اللسان جـ ١٠ — ٨٣٠ ب ٥
(٣) بانت سعاد ١٥/١١٦ .
(٤) العجاج ٣٣ .
(٥) المفصل فقره ٥٣٣ .
(٦) ابن يعيش ١٠/٦٧٠ — اللسان جـ ١١ — ٦٠٨ أ ٣ .

يجعلون ليلاة مفرداً وجمعها ليلات .

وفى :

يا ليتنا قَد ضمَّنا سَفينه(١)

حتى يعـودَ الوَصل كينونه

يجعلون كينونه مصدراً لـكان

بل انهم ينظرون إلى تغيير الصوت الأبجدى آخر البيت أو شطرة الرجز على أنه قلب يعتد به كما قالوا عن كلمة السعلات والنات والاكيات وجعلوه دليلا على أن السين تقلب تاء .

يا قبح الله بنات السعلات

عمرو بن يربوع شرار النات

ليسوا بسادات ولا أكيات

بل أن ابن السكيت يتخذ من أبيات الرجز التى قلبت فيها الياء المشددة جيما قاعدة نحوية وهى الأبيات :

خالى عويف وأبو عَلِجٌ ** لا هم إن كنت حججتج(٢)

المطعمين اللحم بالعشجٌ ** فلا يظل الشاحجن يأتاك يج

وبالغداة كسر البرنجٌ ** أقمر النهات ينزى وفرتجٌ

---

(١) ابن الانبارى ـ الانصاف ٣٣٤ / ١٢ — اللسان جـ ١٣ ص ٣٦٨ س ١٨

(٢) ابن السكيت . القلب ٢٨ .

وفى هذه الأمثلة وغيرها يحاول النحاة واللغويون أن يجدوا سبباً لجعل كلمة القافية قاعدة نحوية (وكتب القلب والابدال مليئة بهـذه الأمثلة) دون أن ينظروا اليها كضرورة عن ضرائر القافية جعلت الشاعر يأتى بها هكذا . بل أنهم حين يتعرضون لعيوب القافية ـ أو ضرائرها بمعنى أصح فيما نذهب اليه ـ يحاولون تفسيرها نحوياً أو لغوياً كما رأينا فى شطرات الرجز المنتهية (بالنات وأكيات والسعلات) .

وقد بين الاستاذ ابراهيم مصطفى أن العربى إذا خير بين المحافظة على الإعراب وحركة القافية إختار حركة الإعراب لأنها ألصق بطبعه وبهذا يفسر ظاهرة الاصراف والإقواء فى الشعر ، فيقول :

« وأنت تعلم حرص العرب على الإعراب ودقة حسهم به وتأديبهم عليه ، وتعلم طبيعة الشعر العربى ، وما فيه من قافية ، وما للقافية من أحكام ، وأن التماثل والإنسجام من أجلى صفاته ، وأدق خصائصه ، فلما تعارضت حركة الإعراب وحركة القافية ، إستجاب العربى لما هو أولى أن يمثل معناه ، ويصور مراده ، ولما هو الصق بطبعه وادخل فى عربيته وهو الاعراب »(١) .

والحق أن القاعدة لا تضطرد ، ويكفى أن نذكر بالجر على الجوار . فلو أحصينا المواضع الذى يأتى فيها لوجدناها — فى الأغلب — بسبب القافية(٢) ، ولنذكر الأمثلة الدالة على ذلك .

يقول العجاج :

كأنَّ نَسْجَ العنكبوت المُرْمَلِ(٣)

---

(١) احياء النحو ص ٩٥ و ٩٦ .

(٢) راجع ركندورف ص ١٦٨ / س ٢٠ وأولمان ص ٦٨

(٣) العجاج ٢٩/١٠٨ — الخزانة جـ ٢-٣٢٢/٤ — سيبويه جـ ١ – ١٨٥/١٣

والأصل (المُرْمَلَ) ومثل قول رؤبة

تكسى فِرِنْدَ المَعجَم المَوْشِيُّ(١)

وكان المفروض (المَوْشِيَّ) لأنها صفة الفرند .

٣ — ضرائر القافية وبناء الكلمة :

قد يضطر الشاعر إلى حذف حركة قصيرة أو طويلة من الكلمة لإخضاعها لضرورة الوزن أو القافية (٢) سواء أكان هذا فى الرجز أم بالقريض وإن كانت الأمثلة المعروفة لضرائر القافية قليلة بالنسبة لضرائر الوزن .

وقد يضطر أيضا لحذف صوت ساكن أو مقطع بأكله أوحذف تاء التأنيث وإن كان هذا يتسبب أحياناً فى الاشتباه بالمذكر . إلا أن الشاعر قد يضطر أيضاً لزيادة حركة أوهاء كصوت ساكن أو إدخال ياء النسب فى كلمة القافية دون داع غير داع القافية .

وفضلا عن ذلك كله فإن بناء الكلمة نفسه قد يتغير ويبعد عن البناء الأصلى لها ، فالاسم قد يحذف منه حركة أو حرف أو يضاف اليه حرف أو حركة ، والفعل الصحيح قد يصرف تصريف المعتل ، أو يعامل المضعف معاملة الصحيح . وقد توضع همزة فى منتصف الحركة للتخلص من طولها ، أو لأن القافية تدعو إلى ذلك ، كما أن الإسم قد يجمع جمعاً غير عادى أو يضاف إلى جمع التكسير

---

(١) ديوان العجاج ص ١٥٨
ديوان رؤبة ١٨/٨ .

(٢) رايت جـ ٢ — ٣٨٠ ، أولمان ٩٦ .

نهايات جمع المذكر أو المؤنث . وكذا ورد بالشعر صورة شاذة للمثنى . وتعرض أمثلة لهذا كله فيما يلى مستعينين بما جمعه أولمان(١) .

فمن حذف الحركة القصيرة لضرورة الوزن

قد علمت غسان مَعْ جُذامى(٢)

بدلا من (مَعَ)

ومما ورد فى كلمة القافية

فتستريح النفس من زَفْرَاتها(٣)

بدلا من (زَفَرَاتها)

ومثل :

قالت : فما هو ؟ قلت : غَطّى حِرْكى(٤)

بدلا من (حِرِكى)

وأحيانا تحذف الحركة الطويلة أيضاً للضرورة مثل :

إلا تَـراه تَظُنُّـه(٥)

---

(١) ص ٩٦ – ١٢١

(٢) الاحمر النقرى – صفين ١/٤٢٨ (تحقيق عبد السلام هارون – القاهرة ١٣٦٥) .

(٣) ابن جنى : الهذليين ١٨٠ ، ١١ = اللسان حـ ١٢ ٥٥٠ ب ٦

(٤) ياقوت : معجم البلدان جـ ١ ص ٦٧٤ س ١١ .

(٥) اللسان جـ ٨ – ١٦٦ أ ١٠ — جـ ١٠ – ٢٣ ب ٢١ .

بدلا من (تَظُنُّهُ)

ومثل :

وتجعلين الَّذْ معى فى الَذّ مَمَكْ

بدلا من « الذى » ، « ممك(١) » .

ومثل قول أبى تمام فى حذف ياء (الذى)

إلىَّ يهتبل الذ جئت اهتبل(٢)

وقد يحذف الصوت الساكن أيضا مثل حذف الدال فى كلمة القافية

وإن شَقَقَتْ غُصُونًا ثم شَدَتْ(٣)

جِدًّا على القلم محكمًا ثَبَتْ

بدلا من « شددت »

وقد يحذف المقطع أيضا مثل :

قد مَرَّ يومان وهذا الثال(٤)

أى الثالث ، أو

خمسة أزواج وهذا الساد

أى السادس(٥) ، ومثل :

---

(١) ابن جنى : الهذليين ٤٢ ، ٤٣ .
(٢) ابن ليون ، فليشر جـ ٣ ـ ١٩٨ أسفل .
(٣) الموشح ٣١٠ / ٤ أسفل .
(٤) المفصل ١٧٤ ، ١١
(٥) الابدال لأبى الطيب جـ ٢ ـ ٥/٢١٩ .

أو الفا مكّة من وُرق الحمَامِ [١]

أى « الحمام » ، ومثل :

بالخير خيرَاتٍ وإن شَرًّا فـ

ولا يُريد الشر إلا أن تـ [٢]

(فـ) بدل من (فشر) ، (ت) بدل من (تشاء) . ومثل :

حتّى إذا أعييتُ أطلقت العِنَا [٣]

أى (العنان)

أما حذف الضمائر المتصلة فمثل :

قد رَفَعَ الفَخّ فماذا تَحْذَرِ [٤]

أى (تحذرين) . ومثل :

إنكم من بعدِ أن تزلُوا عن قصدِه أو نهجِهِ تَظلُو [٥]

أى (تظلون) . ومثل :

حَيده خالى ولقيطٌ وعلى

وَحاتم الطائى وَاهب المئى

(١) العجاج ٤٧/٣٥ = ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، القاهرة ١٩٥٨/١٣٧٨ ـ ٢٣٧ ، ١١ — سيبويه جـ ١ ـ ٧ أسفل — الجرجانى : الوساطة ٧/١٤ ديوان العجاج ص ٢٩٥ .

(٢) سيبويه جـ ٢ ـ ٦/٥٧ .

(٣) رايت جـ ٢ ـ ٣٨٢ ب .

(٤) الوساطة ٥ / ١١ .

(٥) الوليد بن اليزيد ٣٧ بيت ٢٣ نلدكه ٨/١١ .

ولم يكن كخالك العبد الدعى

يأكل أزمان الهزال والسِنِى

هَنَاتِ عَيرٍ مَيّتٍ غير ذاكِ(١)

المئى = المئين ، السنى = السنين

وقد تحذف تاء التأنيث وهذا كثير الورود . مثل :

ليوم رَوْعٍ أو فعالِ مَكْرُمِ(٢)

يدل من (مكرمة) . ومثل :

قد اغتدى والصبح ذو بنيقِ(٣)

أى (بنيقة) . ومثل :

غير رمادى النـــار والأثفِىّ(٤)

أى (الأثفية) . ومثل :

ومقرباتِ الخيل فى الأخِىّ(٥)

أى (الأخيّتِ) . ومثل :

فوق الثقالِ بدون الأرْبِىّ(٦)

---

(١) لامرأة من بنى عامر أو بنى عقيل . الخزانة جـ ٣ ـــ ٣٠٤ ، ١٧ .

(٢) أبو الأخزر الحمانى : معجم اللغة العربية الفصحى جـ ١ص ١٤٨ أ ـــ٣٧ .

(٣) اللسان جـ ١٠ ص ٢٨ ب ١٤ .

(٤) نوادر أبى زيد ١٧٤ أسفل — اللسان جـ ١٤ ص ٣٧ أ ٤ .

(٥) رؤبة ٨ / ١٦

(٦) رؤبة ٨ / ٢٠

أى (الأريثتِ) . ومثل :

من كل ميلاء على الحَشِئ[١]

أى (الحشية) . ومثل :

وقد بدت فيه ثمار الـكُسْـرِى[٢]

أى (الـكُسْبرتَ) . ومثل :

وفَوْفلٌ وَيَابِسٌ مِن كُزْبُرِ[٣]

أى (كُزُبرتٌ) . ومثل :

لو يتغدّى جملا لم يَشْرِ * مِنه سِوَى كُمْبُرَةٍ وكُمْبُرِ[٤]

أى (وكمبرة)

ولـكن التاء لا تحذف إذا كان خروج الروى ألفا ، لأن الهاء لن تظهر فى النطق (وأن كـتبت) بل تعد امتداداً للفتحة قبلها . مثل :

ودار صِنِّين وَكَـفَّا كُزْبُرَه[٥]

ومثـــل :

عُوجى علينا واربعى يا فاطمه[٦]

---

(١) رؤبة ٢٤ .

(٢) ابن المعتز جـ ٤ رقم ٩٩-٢١ = التشبيهات لابن عون ١٩٥-٦ .

(٣) ارجوزة ابن سناء الملك ١٠٨٠ .

(٤) اللسان جـ ٥ ص ١٤٣ ب ١٥ أ — المعرى . الفصول ١٤١-٣ .

(٥) اسحق الموصلى = المسعودى : مروج الذهب جـ ٨ ـ ٨/٣٩٨ .

(٦) زياد بن زيد = الحماسة جـ ١ ـ ١٢/٢٢٣ جـ ٢ ـ ٩/٤٥ .

ومثـــل :

وَقَد وَسَّط مَالِـكًا وَحَنْظَلَهَ(١)

وقد يتسبب حذف تاء التأنيث فى الاشتباه بالمذكر . مثل :

وفَيشَةٌ ليست كهذى الفَيشِ(٢)

أى (الفيشة) ، وإن كانت رواية ابن جنى فهذا الفيشى . ومثل ذلك فى بحر الطويل :

عَلَى كَثْرَةِ الواشين أىُّ مَعُونِ(٣)

أى (معونة)

هذه هى كل المواضع التى أمكن حصرها فيما تسببه القافية من حذف(٤) للضرورة إلا أنها قد تتسبب أيضا فى زيادة حركة قصيرة أو هاء كصوت ساكن قصير كما تزاد أحيانا ياء النسبية لضرورة القافية .

فزيادة الحركة القصيرة مثل :

صوادقَ العقبِ مهاذيب الوَلَقَ(٥)

أى (الوَلْق) بتسكين اللام . ومثل :

أيومَ لم يُقَدَّر أم يوم قُدِر

أى (يُقْدَر) بتسكين القاف

---

(١) ابن الشجرى الامالى جـ ١ ـ ١٢٧/١٠ — سيبويه جـ ١ ـ ٢٩٩/٦ .
(٢) اللسان جـ ٦ ـ ٣٣٣ ب ٨ .
(٣) ابن قتيبه : أدب الكاتب ٦١٣ـ ٩ .
(٤) راجع أيضاً أولمان الفصل السادس .
(٥) الشعر والشعراء . ٣٧٨ ورؤبة ٤٠ـ٦٧ .

وزيادة الهاء مثل .

أَنشُــــد باللهِ مِنَ النَعْلَينَهْ[١]

نِشْـدَهَ شـيخ كَمْثرِ الرجلينه

أى (النعلين) و (الرجلين)

ومثـل :

تَزَخْزَحِي اليـك يابرزونه[٢]

إنَّ البرازين إذا جَرينـه

مـع الجياد سـاعةً أُعيينه

ومثـل :

يا أسـدى لم أُكلته اِمَـه[٣]

أما زيادة ياء النسبة فليس ثمة داع صرفى لها فهى إما ضرورة القافية أو يقال إنها للمبالغة ـــ كما تزاد تاء التأنيث للمبالغة .

مثل علامة ونسابة — إن صح ذلك[٤]

---

(١) اللسان جـ ١ ـ ١٤٩ أ .

(٢) الجاحظ البغال ١٠٨ و ٢ = الحيوان جـ ٢ ص ١٠٣/١٣ و ٢٨٣/٢ .

(٣) الجاحظ الحيوان جـ ١ ـ ١٢٨ ⁶/ ـ ٤ (سـالم بن دار الغطفانى) . قطرب : الاضـداد ٢٠٤/٧ . ابن الانبارى ١٣٤ ـ ٨ . وكذا بالرمـل لدى ابن الانبارى بالانصـاف ٢٣٤ ـ ٦ .

(٤) راجع الشجرى . الأمالى جـ ١ ص ١٨ والصفدى بالواق جـ ١ ص٣١ س ٢ .

مثل قول العجاج :

والدهرُ بالانسـان دَوّاريُّ[(١)]

أى (دَوّارٌ) .

ومثل قول العجاج أيضا :

من أنْ شـجاك طلل عاميُّ[(٢)]

قِدما يُرى من عَهْدِهِ فى الـكرْسِيُّ

ومثلة قولة :

وإذ زَمَانُ النّـاسِ دَغْفَلِيُّ[(٣)]

أى (دغفل) وقولة :

وكَفَـلٌ يرتَجُّ رَجْرَاجِيُّ[(٤)]

أى (رجرج) ومثل قول

ليـل السما كين الـعُكامِسِيُّ[(٥)]

---

(١) العجاح ٤٠ / ٤ ابن الانبارى : الاضداد ١٢٤ ـ ٣ = ابن يعيش ٤٠٦/ ـ٤ وابن الشجرى : الامالى جـ ١ ـ ٢/٢٩ — الصفدى : الواف جـ ١ ـ ٣١ / ٤ . ديوان العجاج ص ٣١٠ .

(٢) العجاج ٨/٤٠ ديوان العجاج ص ٣١١

(٣) العجاج ٢١/٤٠ = اللسان جـ ١١ ـ ٢٤٥ ب ١٨ = جـ ١٤ ص٢١٤ أـ٤ الديران ص ٣١٣

(٤) العجاج ٣٦/٤٠ — الديوان ص ٣١٥

(٥) العجاج ١٣٥/٤٠ — الديوان ص ٣٢٧

أى (العَكِسُ) وقولة :

وغُضنَفَان طوَاها الأمس كَلاَّبِيْ(١)

أى (كلاّب) وقول رؤبة :

من الحرير الحُرّ والقزىّ(٢)

أى (والقز) . ومثل :

قد كان حَدّارَ قُراقِرىّ(٣)

أى (قراقر) ومثل :

أصبح صوتُ عَامِرٍ صَائِيًّا(٤)

من بَعْدِ ما كان قُراقِرِيًّا

فمن يُنادى بَعْدَكَ المَطِيَّا

ومثل قول الرداعى :

يَنْصُّها حَادِ قُراقِرِى(٥)

ويقول الكميت أيضاً فى بحر الطويل :

ودانِـــــــىّ(٦)

---

(١) العجاج ٤٠/١٤٥ — ابن جنى المذلين ٢٢١/٩ الديوان ص ٣٢٨
(٢) رؤبة ٨/٢٧
(٣) اللسان جـ ٥ص ٩٠/ ٧
(٤) اللسان جـ ٥ ص ١٢
(٥) الهمدانى : الجزيرة ٢٣٩ / ٨
(٦) معجم اللغة العربية جـ ١ ص ٨٨ / ١٠ — ٤/٢٩

ولبشار بن برد فى بحر الخفيف .

بجنـــم كمشيء (١)

بدلا من كمشب

وللمليح بن الحكم فى الطويل :

إلى رَغْشَـــنيء (٢)

بدلا من (رَغْشن)

وجاء لدى زهير فى الطويل

كـنــــــــــازىء (٣)

بدلا من (كِنَازٌ)

كـذلك جاء لدى دريد بن الصمة فى الطويل أيضاً

فطعنت عنه الخيل حتى تنفست

وحتى علانى حالكُ اللونِ أسودىءُ (٤)

بل إن بناء الـكلمة قد يتغير أيضا بسبب القافية فيتغير بناء الاسم ويصرف الفعل الصحيح تصريف المعتل. وأحيانا يفك التضعيف بكلمة القافية أو داخلها قياسا عليها دون سبب . كما توضع همزة فى منتصف الحركة الطويلة للتغلب على طول المقطع الموجود به وإن كانت تأتى أحيانا دون داع .

---

(١) الأغانى جـ ٣ ـ ٣/٦ ، ١/٢٣٥ .

(٢) ديوان الهذليين ٢٩/٢٧٩ .

(٣) زهير ٢/١٦ وسيبويه ٢٤٥ = معجم اللغة العربية جـ ١ ص٢٦ ب ١٨ .

(٤) الحماسة ٣٧٩ بيت ٣ ولدى المرزوق (أسود) بالاقواء (٩/٢٧١) .

بل إن بنية الكلمة نفسها قد تخضع للتغيير بسبب القافية وذلك بالنسبة للجمع .

فتغير الاسم مثل :

يُدعى أبا السمح وقِرْضابٌ سِأُمُه[1]

بدلا من (وقرضاب اسمه) .

ومثل قول رؤبة أو رجل من بنى قضاعة أو بنى كلب

باسم الذى فى كُلِّ صورةٍ سِأُمُه[2]

ومثل :

إن لم يكن صقرٌ فعندى كَوْنَجْ

كأنَّ نَقْشَ رِيشه المُدَرَّج[3]

بدلا من (كَوِنْجٌ)

ويصرف الفعل الصحيح تصريف المعتل إذا اقتضت القافية ذلك .

مثل قول رؤبة :

أمطر فى أكنافِ غَيمٍ مُغْيِن[4]

بدلا من (مُغْيِن)

وقد يفك التضعيف بسبب القافية ، ومن ثم يصرف الفعل تصرف الفعل الصحيح مثل قول العجاج .

---

(١) اصلاح المنطق ١٥ / أسفل ، ١٦٤ / ـ ٤ ـ نوادر أبى مسحل ، ٦/٩٤ اللسان جـ ١ ٦٧٠ أ ١٢ .

(٢) نوادر ٨/١٦٦ رؤبة ١٦٩ .

(٣) كشاجم ، مصايد ١/٩٢ ـ النويرى نهاية الأرب جـ ١٠/١٩٨ ـ ٣ .

(٤) رؤبة ٩٨/٥٧ ـ اللسان جـ ١٣ ـ ٣١٦ أ ـ ٣ .

فقـد لججنا فى هواك لَجَاجـا[١]

أى (لجّا) وقوله :

فوق الجلاذىّ إذ ما أمججا[٢]

أى (أمجّا) وقوله :

وأغشت الناسَ الضّجاج الأضجاجا[٣]

بدلا من (الأضجا) وقوله :

مَيّالةَ ء ى الحَليـلِ المُحْلَلِ[٤]

أى (المحلّ) وقوله :

تَمَمُّـدا لذِى الجـلال الأجْلَلِ[٥]

أى (الأجلّ) وقوله :

وطُولِ إمْـلالَ وظهْرِ مُمْلَلِ[٦]

بدلا (المملّ) .

---

(١) ٥١/٥٩٦ .
(٢) ٥ / ٥١ .
(٣) ٥ / ١٠٩ .
(٤) العجاج ٢٩/٤٠ — الديوان ص ١٤٧ .
(٥) ٢٩/٦٨ — الديوان ص ١٥٢ .
(٦) ٢٩/٨٩ — الديوان ص١٥٥ .

وأحيانا يفك التضعيف بكلمة القافية وقد يفك أيضا بالكلمة داخل البيت بدون داعٍ مثل قول العجاج :

تشكو الوجى من أظللٍ وأظللِ (١)

بدل من (أظلٍّ وأظلٍّ) .

وفك التضعيف داخل البيت دون داعٍ مثل :

يا دارُ حُيِّيتِ ومن ألمم بِش (٢)

أى (ألمَّ بك)

ومثل بيت جندل بن المثنى

تكشِفُ السمائمُ الأواجيجِ (٣)

بدل من (الأوجّ)

ومثل قول قعنب بن أم صاحب الغطفانى :

إنى أجود لأقوام وأن ضننوا (٤)

أى (ضنُّوا)

وقد يتغلب على طول المقطع بوضع همزة بمنتصف الحركة الطويلة :

يا دار مَىَّ بدَ كاديكِ البُرَق (٥)

صَبْراً فقد هيَّجتِ شـوق المشـتأق

---

(١) ٢٨ / ٨٨ـ أبو زيد ٤٤/٢ سيبويه جـ ٢ ـ ١٦٠/٦ .

(٢) أبو الطيب : إبدال جـ ٢ ـ ٢٣١/٥ .

(٣) اللســان جـ ٢ ـ ٥٧٤ أ ٥ .

(٤) نوادر أبى زيد ٤٤/٥ = سيبويه جـ ١ — ١٨/٨ ـ جـ ٢ ١٦٥/٤ ، راجع تلـدكه ص ١٢ .

(٥) الفصل ١٩/١٧٢ — ابن يعيش ١٣١٠/٤ .

بدل من (المشتاق) . وأن كانت الضرورة هنا ليست بسبب طول المقطع ، وإنما القافية نفسها . ويرى ابن يعيش أن « المشتاق » تركيب صناعي حتى تفصل بين اسم الفاعل واسم المفعول .

أما بنية الكلمة وإخضاعها لضرورة القافية فلم يرد ذلك إلا في الجمع فالعجاج يقول :

جَـذب الصَّرَارِيين بالـكُرُورِ(١)

بدل من (اكرار) جمع (كَرّ) .

وجمع (كهل) على (كُهّـل) لم يرد إلا لدى العجاج .

خَـيْرِ الشـبابِ وابن خير الـكُهَّل

كـذلك جمع رؤبة (كاهن) على (كُهّن) فيقول(٢) :

حقائقـا ليسـت بقـول الـكُهَّن

وجمع (كهف) على (أكهاف) . فقال همام بن دهر :

يَلُوذُ مِنّى الذِّئبُ في أَكْـهَافِ(٣)

وجاء لدى رؤبة :

أقفــــــرت الوَعْسَاء والعثـاعِثُ(٤)

من أَهْلِها والبُرَق والبَرارِثُ

---

(١) ١٥/٧٣ .

(٢) العجاج ٢٩/١٢٤ الديوان ص١٦٢ .

(٣) رؤبة ٥٧/٩٥ .

(٤) رؤبة ١٢/١ = الشعر والشعراء ٣٧٩ ـ ١٥ = الجرجاني : الوساطة ٧/١ = اللسان جـ ٢ / ١١٥ ب ٢٠ .

وبراريث جمع بِرَاث وأبراثٌ وبروثٌ . ولكن الأصمعى يرى أن الأصل(برثية) وغيره يرى (بُرَّاثة أو بُرَّثة) . أما أحمد بن يحى فيقول :

« إنها غير مفهومة والأزهرى يزعم : أن رؤبة قال بِراث ثم عدل عنها إلى برارث . والجوهرى يخطأها وكذا ابن برّى فهى عنده[١] « غلط » (راجع اللسان) .

والأمر كله كما رأينا فى كافة ضرائر الشعر لايخرج عن أن يكون ضرورة لا تحتاج لكل هذا التعليل أو التخريج .

وقد يضاف إلى جمع التكسير نهاية جمع المذكر أو المؤنث مثل الأيدين فى الأيدى أو أيامينين فى أيامن جمع أيمن وأبيكرين فى أبكر جمع بكر وحدائدات فى حدائد .

مثـل :

يَبْحثن بالأرجـلِ والأيدينـا[٢]

بحث المضـلاتِ لما يبغينا

ومثل قول الهذلى :

قد جرت الطـيرُ أيامينينا[٣]

(١) كتاب التنبيهات على أغاليط الرواة (مخطوطة بدار الكتب ٣٠٥ لغة ورقة ٧٦ ب ٢ أو لان ١١٥ أسفل .

(٢) اللسان جـ ١٥ ص ٤٢٠ أ ١٣ أسفل .

(٣) ابن جنى : ديوان الهذليين ٢٢١ / ٣ = اللسان جـ ١٣ = ٤٥٩ ص ١١ .

ومثـــل :

قد شربت إلا دُهَيـــــــدِ هينا[١]

قليّصــــــــــة وأبيكرينا[٢]

ومثـــل :

فهن يعلكن حدائداتها[٢]

أما المثنى فقـد ورد فيه تركيب غير معتاد مثـل :

أعرفُ منها الجيدَ والعينانا ومنخَرين أشـبها ظبيانا

٤ ـ ضرائر القافية والأصوات اللغوية :

كثيرا ما تخضع الأصوات اللغوية فى الرجز والقريض لتغييرات كثيرة وهى فى الرجز أكثر منها فى القريض لطبيعة الرجز وقلة عدد التفعيلات فيه . وهذه التغييرات الصوتية يمكن أن تؤثر على القيمة الكيفية أو الكمية للصوت . وإنما يرجع السبب فى هذه التغييرات إلى ضرائر القافية والعروض . ولما كنا نتعرض هنا الحديث عن القافية لحسب فسنقصر الأمثلة على ما يرجع السبب فيه إلى ضرورة القافية . ومن المؤكد أن هذه الأمثلة ليست شواهد على ظواهر نحوية أو صوتية كانت موجودة باللغة العربية وليست أدلة على لهجات عربية بذاتها ، فهى جميعاً أمثلة على ضرائر القافية وإن كانت طبيعة الصوت نفسها لها أثر على التغير الطارىء أحيانا .

---

(١) سيبويه جـ ٢ / ١٤٥ / ١٤ .

(٢) اللسان جـ ٣ ـ ١٤١ أ ٦ = ابن جنى ؛ ديوان الهذليين ١/٢٢١ .

فالحركة الطويلة قد تصبح قصيرة كما قد تصبح الحركة القصيرة طويلة وأحياناً تقلل القيمة الكمية للصوت الساكن أو تختصر أو يمد الصوت الساكن أو يحدث الأمران فى وقت معا فيختصر صوت على حين يمد آخر .

أما القيمة الكيفية فتحدث فى أصوات اللين والأصوات الساكنة على السواء .

أولا ــ الحركات

تغير الكمية الصوتية :

أ) الحركة الطويلة تصبح قصيرة :

مثل قول عبد المطلب :

عذت بما عـــــاذ به ابراهم(١)

أى (إبراهيم) :

ومثل قول المحاصر بن المحل :

ولا يكاد يـبرحُ الداءِ الدَّفِن(٢)

أى (الدفين) :

ومثل ما ورد لدى أبى زيد بالنوادر :

أَنا على طولِ الـكلالِ والتوانِ(٣)

أى (والتوانى) .

(١) الجواليق : المعرب ١/٩ ــ ٩/١٣ .
(٢) اللسان جـ ١٣ ــ ١٥٦ ب ٢١ .
(٣) النوادر ١٠٣ / ــ ٤ = الخزانة جـ ٣ ــ ١/٣٢٤ .

ب) وقد تمد الحركة القصيرة أى تشبع مثل :

وقد سمعنا صوتَ حادٍ جَلْجَال[١]

أى (جلجل) . وذلك لأن القافية تنتهى باللام المسبوقة بالفتحة .

ومثل :

أقول إذ خَرَّ على الكلكالِ

يا ناقتى ما جُلْتِ من مَجالِ[٢]

أى (الكلكل) . ومثل قول رؤبة :

حتى تحاجزن عن الرُّوادِى

تحاجُزَ الرّى ولم تكادى[٣]

أى (لم تكد) ومثل قوله :

رَضّا كَسَاها شِيَةً نَمِيمَا[٤]

أى (نمنا) ومثل :

لو أنّ عندى مائتى دِرْهام

لابتعت داراً فى بنى حَرَامى[٥]

---

(١) اللسان جـ ٢ ـ ٦٩٨ ب ١٠ .

(٢) قطرب : مشكل ٢٣٤ = الانصاف ١٠ـ١٤ = ٣١٧ـ١٩ = المرزبانى الوشح ٩٦ ـ ٩ .

(٣) أبو زيد بالنوادر ١٤ـ٤ = أضداد / الاصمعى ٢٨ ـ ١٠ = اضداد / ابن السكيت ١٨٣ ـ ١٠ = الزبيدى : طبقات ٣٢ـ٦ = رؤبة ٢٦ـ٧ .

(٤) رؤبة ٩٠ ـ٢٥ = اللسان جـ ١٢ ـ ٥٩٣ أ ٩ .

(٥) اللسان حـ ١٢ ـ ١٩٩ أ = المعرى : رسالة الملائكة ٢٠٩ ـ ٩ .

ومثل :

فاعطيه المرآة والمكحال

بدل من (المكحل[١]) وأن كان (مِفْعَل ومِفْعَال) كثيرى الورود .

ومثل :

كأن فى أنيابه القرنفول[٢]

أى (القرنفل) لأن القافية تنتهى باللام الساكنة وقبلها واو .

ومثل :

فى كل ما يوم وكل ليلاه

بدل من ليله (ابن يعيش ١٠/٦٧٠ اللسان ج ٢ - ٦٠٨ أ ٣ شواهد ٨ب١٣)

ومثل :

يترك سيلاً جارحَ الكُلُومِ
مناقعاً بالصَّمْصفِ الكرثُوم[٣]

ومثل :

لا أحد لى بنيضال أصبحتُ كَشَنَّ البال[٤]

بدل من (بنضال)

---

(١) اللسان حـ ٢ ـ ٥٨٤ = معجم العرب حـ ١ ٧٦ أ ١١ .
(٢) الإنصاف ١٠/١٠ ـــ ١٥/٣١٧ ، اللسان حـ ٢ ـ ٥٥٦ ب ١٣ .
(٣) اللسان حـ ١٢ ـ ٥١٦ أ ١٤ ـــ معجم البلدان حـ ٤ ـ ٢٥٠ / ٢٠
(٤) الإنصاف حـ ٢ ، ٤ ـــ ٣١٧ / ١٧ . وفى أسرار ابن الانبارى « عند بنضال » ٤٤ ـ ١٥ .

جـ) تقليل كمية الصوت الساكن أو اختزالها :

وذلك حين تتطلب القافية صوتا ساكنا محدود الكمية الصوتية للروى والصوت الواقع فيها مشدد ، لذا يختزل الصوت فيصبح صوتا ساكنا معتاداً وليس مشدداً أى تختزل قيمته الكمية إلى النصف لأن المشدد صوت ساكن مضعف الكمية .

وذلك مثل :

قد عَمَّت النعماء سَعْداً وعِكَبْ (١)

بدل من (عِكِبّ) ومثل قول رؤبة

وقد علمنا ذاكَ عِلماً غيرَ شَكْ (٢)

أى (غير شَكّ) .

بل أن اختزال الصوت قد يسرى أيضا إذا أعقب الصوت الساكن المضعف صوت لين مثل :

وقد تَسنيتُهم كل التسن (٣)

أى (كل التسنى)

وقد تعرض أبو عبد الله محمد بن جعفر التميمى القزاز القيروانى فى كتابه (ضرائر الشعر)(٤) فذكر « ومما يجوز له ، تخفيف المشدد فى القافية ، وذلك أن المشدد حرفان ، فلو تم للشاعر الوزن بأحدهما حذف الآخر .

---

(١) أبو أجاء التغلبى لدى عمرو بن كلثوم : الديوان ٣٢ ـ ١ .
(٢) رؤبة ٤٣ ـ ٤٩ .
(٣) أبو الطيب : إبدال حـ ٢ ـ ٢٠٤ ـ ٢ ـ اللسان حـ ١٤ ـ ٤٠٦ ب ٧
(٤) تحقيق د . محمد زغلول سلام ، د . مصطفى هداره ، منشأة المعارف ١٩٧٣ .

ومنه قول الشاعر :

أصحوت اليوم أم شاقتك هرْ

وكقوله :

أرق العين خيال لم يَقِرْ

خفف واصله التشديد . وكذا قول الآخر :

حتى إذا ما لم أجدْ غيرَ السّرى

كنت امرءا من مالكِ بن جعفرِ

خفف (السرّى) ومنه قول الآخر :

قتلت علياء وهند الجملى

وأبنا لصوحان عَلَى دين عَلي

خفف الياء من (عليّ) لما احتاج إلى ذلك .

وكذا قول الآخر :

كأن أصوات القطا المنقَضّ

بالليل أصواتُ الحصى المُنْقَرّ

وهذا كثير أن تقصيته طال الكتاب ، وخرج عما قصدته من الاختصار ، وقد يمد الصوت الساكن مثل قول زفيان :

تلقه نكباء شمأل[1]

(١) اللسان حـ ٢ ـــ ٢٩٨ ب ٢٠

أى (شمال) ومثل :

مُقْتَشِرٌ إذا مشى رَعْبَلّل

إذا مطاه السفُر الأَطولُ

والبـلدُ المطودُ الهوجلُ(١)

أى رعبل ، الأطول ، الهوجل ، ومثل :

بِلت تعلق فيلقا هوجلاّ

عَجّاجـةً هَجّاجة تألاّ(٢)

ويروى ثعلب فى أحد مجالسه (٣) أرجوزة للمنظور بن مرثد الأسدى أطال فى اللام ثمانى مرات :

تَعرُّض المُهرة فى الطولّ(٤)

أى (الطول)

بمثل جيد الرّئمة المُطبلّ

ملء البريم متأق الخلْخَلّ(٥)

بدل من الخلخل أو الخلخال .

(١) اللسـان حـ ٢ ـــ ٢٨٩ أ ١٨

(٢) اللسـان حـ ١٠ ـ ٢١١ ب ٤ = حـ ٢ ـ ٦٩٠ أ ٣

(٣) ٦٠١ ـ ١١

(٤) الزجاجى: إبدال ٤٧٥ ـ ٣ ، اصلاح المنطق ١٩٢ / ٧ ، ١٧٠ / ٤ ، الجرجانى الوساطة ٤٥١ / ٨ ، اللسـان حـ ٢ / ٤١٣ أ أسفل .

(٥) ثعلب ٣/٦٠٢ ، اللسان حـ ١١ / ٢٢١ أ ٢

أرضى بألف بعدها مُبْدَلُ[١]

بدل من (مبدلِ)

بباذل وَجْفاء أو عيهلُ[٢]

بدل من (عيهلِ)

ترى مَرَادَ نِسْعِهِ المُدْخَلُ

بدل من (المُدخِلِ)

بين راحا الحَيزُومِ والمرحلُ[٣]

بدل من (المرحلِ)

كأن مَهْواهُ من الكلكلُ[٤]

بدل من (الكلكلِ)

ويرجح أورلمان[٥] أن يكون البيت التالى من نفس القصيدة أيضا :

إذ أَخَذَ القُلُوب كالأفكلُ[٦]

بدل من (كالأفكلِ)

---

(١) ثعلب ٦٠٢/٥ ، اللسان حـ ١١ ـ ٤٩ أ ٢
(٢) ثعلب ٦٠٣/٣ ، اللسان حـ ٢ ـ ٤٨١ أ ـ ٤
(٣) ثعلب ٦٠٣/٤
(٤) ثعلب ٦٠٣/٤ ، الحماسة ٨٠٧/٧، حـ ٤ ـ ٣٤٩/١٠، الخزانة حـ ٢ ص٥٥١، ٣ ، اللسان حـ ٢ ـ ٥٩٧ أ ٣
(٥) س ٧٤
(٦) السيراف على سيبويه ٣٠/١٢/٨

ومثل الأبيات التى تنسب إلى دهلب بن قريع أو قارب بن سالم المرى(١) أو إلى شبيب بن ثعلبة :

كان مجرَى دَمْعِها المستَنِّ

قُطُنَّـةٌ من أَجْوادِ القُطُنِّ(٢)

بدل من (القطون)

أُحِبُ مِنْك مَوْضِعَ الوِشَحَنِّ

بدل من (الوشحن)

وموضـــع الإزار والقَفَنِّ(٣)

بدل من (القفن)

حُدبٌ حدابيرُ من الدَخْشَنِّ(٤)

بدل من (الدخشـن)

فلو أن الشـاعر هنا لم يزد فى طول الصوت الساكن وهو النون لما تمـكن من الحصول على القافية . ولعل نظرة سريعة إلى الـكلمات الأصلية تـكفى للتدليل على ذلك .

ومثل قول رؤبة أو ربيعة بن صبح أو أحد البدو :

لقـد خشيت أن أرى جِدَبًّا

---

(١) راجع الجرجانى بالوساطة ٣/٤٥١ ، ٤/٤٥٦ ، أولمان ص ٧٥

(٢) السيرافى على سيبويه حـ ١ ص ٢ ، ٣٠ ؛ ٢١

(٣) اللسان حـ ١٣ / ٣٤٦ ب ٢٠ أسفل .

(٤) النوادر لأبى مسحل ١/١٣٤ ؛ حـ ١٣ و ١٥١ب ١

في عامنا ذا بعد ما أخضبا
إنّ الدُبَّ فوق المتُونِ دَبّا
وهبّت الريحُ بِمُورٍ هبّا
تترك ما أبقى الدب سَبْسَبَا
كأنه السـيلُ إذا أسْلَحَبّا
أو كالحريقِ وافق القَصَبّا(١)

ومثل ما ورد في الانصاف(٢)

وما ورد لدى ابن كيسان(٣)

ومثل :

كأنّ في الحبلين من مُكَوَرّه
مِسْحَل عُونٍ قَصَدَت لِضَرّه(٤)

ومكورّه صيغه في مَكْوَرّ، كورّ وكان المفروض أن تأتي مَكْوَرّ .

(ه) وأحيانا يحدث إطالة لصوت ساكن مع اختصار في الكمية الصوتية لغيره فقد وردت (الـكُنْهَـدّة) في الشعر :

---

(١) ديوان رؤبه ص ١٦٩/١ — ٧ ، العيني حـ ٤ — ٥٤٩/٢١ .
(٢) الانصـاف ١٠/٥
(٣) ابن كيسـان ٦٣/١٤
(٤) اللسان حـ ٥ — ١٥٥ / ١٧ (عن الأصمعي) ، التاج حـ ٣ — ٥٣١/١٠

نُوَّامَةٌ وقت الضُّحى تُوهَدَّه
شِـفاؤها من دَائه الـكُمْهُدَّه (١)

وهى الصحيح ولكن ورد لدى أبى زيد بالنوادر ١٠٣/٥ والأصمعى فى خلق الإنسان ١٣/٢٢٢ وبشار ٢٠٥ ، ٢ صياغة أخرى مع تضعيف الميم وتحريكها وتسكين الهاء (وَتُوهَدَّه) هنا بدل من (تَوْهَدَه) بـاب القافية .

وجاءت (الـكُمَّهدة) لدى أبى عمرو الشيبانى (مخطوطة بالاسكوريال٥٧٢)(٢) فى رجز لأبى العيض .

بتُ أتزكم على كُمَّهدَةِ

ولأبى الصغراء البولالى (كتاب الجيم ٢٤٠ أ ١٧) .

فانه الـكُهَيــدُ والـكُمَيْدُ

تغير القيمة الـكيفية :

(أ) تغـير قيمة الحركات

مثل قول العمانى أو نخيلة

كأن أذنيه إذا تَسَرَّفَا
قادمـةٌ أو قلمـاً مُحَرَّفَا (٣)

---

(١) اللسان جـ ٣ ــ ١٠٦ أ ١٩ = ٣١٨ ب ٩ .
(٢) راجع أولمان بنفس الموضع .
(٣) العقد جـ ١٥٩٣/ـ٧ = الكامل ٥١٣ = تاريخ بغـداد جـ ٥ ص ٧/٢٧١ = فيك : العربية ٥٢ .

بدلا من (قادمةٌ أو قلمٌ محرفٌ) . فالقافية أضطرت الشاعر هنا إلى تغيير قيمة الحركة الكيفية فوقع فى الخطأ النحوى .

ومثل قول رؤبة :

فَلَيتَ أيّامَ الصِبا عَوَاكِرا

وليت مُبتَاعَ الشبابِ التاجرا (١)

أى (عواكرٌ ، التاجرُ)

ومثل :

يا حبذا عينى سليمى والفم (٢)

بدلا من (الفمِ) بالجر

ومثل :

فى الحُبِّ إنّ الحبَّ لن يَدَاما (٣)

أى (يدوم)

والتغير هنا شديد وعكسى أى أن الواو فى يدوم انقلب الفاً لحركت حركة الدال قبلها وقلبت فتحة ومثل ذلك أيضاً :

بذيتى سيدة البنات (٤)

عيشى ولا يؤمنْ أَنْ تمات

أى (تموت)

---

(١) رؤبة ٢١/٣٧ .

(٢) بانت سعاد ١١٦/١٥ .

(٣) اللسان جـ ١٢ ـ ١٢٣/ب

(٤) اللسان جـ ٢ ص ٩١ أ ٣ د

ومثـل :

يارَبَّ سـارٍ بـات ما تَوَسَّدَ

إلا ذِرَاعَ العَنْسِ أو كَفَّا اليدَا[١]

بدلا من (كفا اليد)

ومثل قول العجاج :

لقد رأيت عجبا مذ أمْسَا[٢]

بدلا من (أمس) .

ومثل قول عمارة :

كأنهن الفتيـات اللَّعْسُ[٣]

كأن فى أظلالهن الشمـسُ

بدلا من (الشمس) أى أن الأمر ليس مقصورا على الفتح فقط .

ومثل قول أبى نواس :

يا خير من كان ومن يكونوا[٤]

الا النـبيُّ الطـاهرُ الأمينُ

بدلا من (إلا النبيَّ الطاهرِ الأمينَ) .

---

(١) اللســـان جـ ١٥ ـ ٤٢١ / أ ٦ = الأنبارى بالاضداد ١٢٢/١ = ابن يعيش ١٤/٦٠١ — الخزانة جـ ٣ ـ ٣٥٥/ ـ٥

(٢) سيبويه جـ ٢ ـ ١٥/٤٠ = العينى جـ ٤ ـ ٣٥٧ / — ١٣

(٣) أبو زيد : النوادر ٢٥ أسفل .

(٤) أبو نواس = قدامة : نقد الشعر ١٣١/٨ ا = ميك العربية ٥١ .

ومثل قول حجر بن يزيد بن سلمة

قد لبس الديباج والإفرِندِي

بدلا من (الافرندْ)

وقول أغلب العجلى

قال لهــا هل لك يا تَافِيْ [١]

بدلا من (فىْ)

(ب) ومن ذلك أيضاً ما ذكر فى باب ضرائر القافية والنحو بشأن الجر على المجاورة .

(جـ) ويمكن أن يصبح كيف الحركة أقل إذا كونت الهاء مثلا مع ما قبلها مقطعا ساكنا ، ومن ثم تتغير حركة الصوت السابق . فكلمة (قَصَــدَهُ) مثلا لو وقفنا بالسكون على الهاء فأصبحت ساكنة لكونت مع الدال المفتوحة قبلها مقطعا مغلقا فأصبح المقطع (دَهْ) . ولأن الفتحة عادة تصبح قلقة فى المقطع المغلق تتحول إلى ضمة شبه ممالة ، وبذلك تصبح (دُهْ) مثل :

مَن يأتَمِر للخير فيما قَصَــدُهْ [٢]

تُحْمَدْ مساعِيه وَيُعْلَم رَشَــدُهْ

بدلا من (قَصَدَهْ)

---

(١) موقعة صفين ٢٧٥/١ .
الكشاف جـ ٢ ــ ٥٠٥/٩ = الخزانة جـ ٢ ــ ٢٥٧ .
(٢) العينى جـ ٤ ــ ٥٥٢ / ١٣ .

ومثل قول امرأة من عبد القيس :

مازال شـيبان شديداً وَهَصُه
حتى أتاهُ قِرْنُهُ فوقصُه

بدلا من (فَوَقَصَهُ) « شواهد ١٣٠ ، ب ٥ » .

أما فى الرجز الآتى فقد تغيرت القيمة الكمية والكيفية معاً فى قول أبى الزحف .

أنا أبو الزحف وأيرى كاوان(١)
أكوى به أحْرَاحَ أمّ الصبيان

(كاوان) بدل من (كَاوِن)

ومثل :

وأنا أمشى الدَّ ألا حَوَالَـكا(٢)

(حوالكا) بدل من (حَوَاليك)

ثانيا : الأصوات الساكنة

إذا لم يستطع الشاعر أن يجد الكلمة المناسبة للقافية ، فانه قد يأتى أحيانا بصوت يقترب مخرجه من صوت الروى فى القصيدة . وهذا هو الإكفاء ، وهو من عيوب القافية .

---

(١) أبو الطيب : مثنى ٦/٦٤١ .
(٢) الزجاجى : الامالى ٥/٨٣ = ٦/١٣٠ = سيبويه جـ ١ ـ ١٤/١٤٧ .

مثل :

بُنَيّ إن البِرَّ شَيءٌ هَيِّنُ(١)

المَنْطِقُ الطيبُ والطُّعَيِّمُ

ومثل قول على بن أبي طالب أو أبي جهل :

بَازِلُ عامَين حَديثٌ سِنِّي(٢)

لِمِثْلِ هذا ولدتني أُمِّي

ومثل :

إذا رَكِبت فاجعلوني وسطا

إنى كبيرٌ لا أُطيق العُنَّدَا(٣)

والإكفاء(٤) يعرفه الرجز والقريض معاً إلا أن الرجز قد يحتال على الروى بتغيير الصوت الذى لا يتفق معه ليصبح مثله ، وقد يكون هذا التغيير قسرا ولا يتفق اطلاقا مع الامكانات الصوتية مثل قول علباء بن الأرقم بن عوف :

يا قبح الله بنى السعلات(٥)

عمرو بن يربوع شرار النات

(١) الكامل ٨/٦٨٠ = سمط جـ ١ ـ ٥/٧٢ = هول جـ ٤ ـ ٨/١٧٤٠ .
(٢) الكامل ١٠/٤٨٠ = هول جـ ٤ ـ ١٣/١٧٤٠ .
(٣) سمط اللالى جـ ١ ص ٩/٧٢ = هول جـ ٤ ـ ٥/١٧٤٠ .
(٤) وهذا عند أبي عبد الله محمد بن جعفر فى ضرائر الشعر إجازه ص ٨١ ، وقد مثل له أيضا فارجع اليه .
(٥) الزجاجى : إبدال ٣/٤٠٨ = اللسان جـ ٦ ـ ١١٥ ب ـ ٤ .

لَيْسُوا بِسَادَاتٍ ولا أَكْيَاتِ

(فالنات) بدل من (الناس) ، و (أكيات) بدل من (أكياس) على بعد ما بين الفاء والسين فى المخرج .

ومثل قول رؤبة :

غَمْرُ الأَجَارِىِّ كَرِيمِ السِّنْحِ[1]

أَبْلَجُ لم يُولَد بِنَجْمِ الشُّحِّ

(السنح) بدل من (السنخ) .

ومثل :

ويحا فِدَاءٍ لك يا فضاله

أَجِرِّهِ الرُّمْحَ ولا تُهَاله[2]

(تهاله) بدل من (تهالا) .

ومثل :

وبلدةٍ قالصةٍ أَمْوَاؤُها

مَاسِحَةٍ رَاءِ الضُّحى أَفْيَاؤُها[3]

(أمواؤها) بدل من (أمواهها) .

---

(١) اللسان جـ ٣ ـ ٢٦ ب ١٣ = سمط جـ ١ ـ ٧/٧٢ = رؤبة ٤/١٩ ص ١٧١

(٢) أبو زيد بالنوادر ٨/١٣ .

(٣) المفصل ٣/١٧٣ = ابن يعيش ١٠/١٣٦٢ = هول جـ ٤ ـ ١٢٣٣ .

ومثـل :

يالك من تَمْرٍ ومن شِيشاَء[1]

يَنْشَبُ في المسـعَلِ واللهاء

أنْشبَ من مآثرِ حَيـداء

(حيداءِ) بدل من (حِدَادِ)

ومثل قلب الياء جيما وينسب لعليان

خالى عُوَيفٌ وأبو عَلِجٍّ

المطعمان اللحـم بالعَشِـجِّ

وبالغـداةِ كِسَرَ البَـرْنَجِّ

يُقْـلَعُ بالودّ والصـيصجِّ[2]

بدل من (أبو علی ، بالعشی ، بالصيصية وهى قرن البقرة)

وليس الأمر قاصراً على الياء كصوت لغوى فحسب ، بل أن ضمائر الملكية التى تنتهى بالكسر أو بالياء وردت بالرجز جيما .

مثل :

لاهُمَّ أن كنت قبلت حَجَّتِج[3]

---

(١) أبو مسحل بالنوادر ١/٤٢٨ = اللسان جـ ٣ ـ ١٤١ أ ـ ٧ .

(٢) ابن السكيت : القلب ١٤/٢٨ = القالى : الامالى جـ ٢ ـ ١٤/٧٩ = سيبويه جـ ٢ ـ ٢/٣١٥ = اللسان جـ ٢ ـ ٢٠٥ ب ٣ .

(٣) أبو زيد بالنوادر ٤/١٦٤ = ابن السكيت/القلب ٨/٢٩ = القالى بالامالى جـ٢ ٨٠/١ — ٥/٧٨ = اللسان جـ ٢ ـ ٢٠٥ ب ٨ = ابن يعيش ١٠/١٣٩٠ .

فلا يزال شاحجٌ يأتيك بِـجٌ

أقمر نهاتٌ يُنَزِّى وَفْرَتِج

أى(حجى ، بى ، وَفْرَتى)

ومثل قول هميان بن قحافه :

تطيرُ عنها الوبرُ الصُّهَابِجا[1]

بدل من (الصهابى) .

وقد يكون لتغير كلمة القافية للضرورة أثر عكسى على الكلمات داخل البيت

مثل :

حتى إذا ما أمسجت وأمسجا[2]

بزيادة الجيم فى كل من أمسيت وأمسيا .

---

(١) ابن السكيت بالقلب ٢٨/ أسفل = القالى جـ ٢ ـ ٦٩/ـ٥ = اللسان جـ ١ ـ ٥٣٣ أ ١٤ ، جـ ٢ ـ ٢٠٥ أ / أسفل .

(٢) ابن جنى : ديوان الهذليين ٢/١٣٣ = ابن يعيش ١٢/١٣٩٠ = اللسان جـ ٢ ٢٠٥ ب ١٢ ، جـ ١٥ أ ٢٨١ ـ ٩ .

— ٤ —

الثورة على القافية

رأينا كيف أن الحصول على القافية لم يكن سهلا على الشاعر فى كل وقت وكيف أن المعاناة التى كان يلقاها الشعراء جعلتهم يصرحون بذلك فى شعرهم . وبالرغم من النصائح التى كان يوجهها اليهم النقاد والمساعدات القيمة التى قدمها لهم اللغويون من أصحاب مدرسة القافية الذين صنفوا معجماتهم اللغوية جاعلين أواخر الكلمات أبوابا وأوائلها فصولا . بالرغم من هذا كله فقد ثار الشعراء على القافية التقليدية التى عرفها الشعر العربى منذ نشأته ، وكان لهم محاولات شتى فى هذا ، أشهرها النظم فى المزدوج بأنواعه المختلفة والموشحات . وإن كان فيهم من تقيد بها ، والتزم بل ضيق على نفسه فى التزامه بما لا يلزم فى القافية ، كما رأينا عند أبى العلاء المعرى وابن الرومى وغيرهما ، كما بينا من قبل ، بل إن القدماء أنفسهم قد التفتوا إلى ذلك . فنجد ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) يقول عن ابن الرومى :

« وكان ابن الرومى خاصة من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزمه فى القافية حتى أنه كان لا يعاقب بين الواو والياء فى أكثر شعره قدرة على الشعر واتساعا فيه »(١) .

وكان الرواة يتباهون بمقدرتهم على رواية الشعر المقفى والاكثار منه . وكان حماد الراوية « يتباهى بأنه يعرف ألف قصيدة بأية قافية كانت(٢) » .

---

(١) العمدة — ص ١٦٠ .

(٢) كراتشكوفسكى : دراسات فى تاريخ الأدب العربى — دار النشر علم — موسكو ١٩٦٥ — ص ٥ .

وبالرغم من هذا نجد أن الشعراء منذ القدم قد حاولوا الخروج على القافية التي تنتظم القصيدة كلها فينسب إلى امرئ القيس مثلا قصيدة مسمطة .

وهي القصيدة التي يبدأها الشاعر ببيت مصرع ويأتي بعدها بأربعة أقسمة على غير قافيته ثم يعيد قسيما واحداً من جنس ما ابتدأ به ، وأن كان ابن رشيق يشير إلى أنها متحولة (١) .

وورد مسمط امرىء القيس لدى ابن برى بحاشية الصحاح وبالتاج جـ ٣ ص ٢٨ س ١ :

تَوَهَّمت مِن هِنْد مَعَالم أطْلَالِ

عَفَاهُنَّ طُولُ الدَّهْرِ فِي الزَّمَنِ الخَالي

مَرابع مِنْ هند خلَت ومصايفُ

يَصيحُ بِمَغْنَاهَا صَدى وَعوَازِفُ

وَغَيَّرها هُوج الرِّياح العَواصِف

وَكُلُّ مُسِفٌّ ثم آخرُ رَادِفُ

بأسحم مِن نوء السماكين هَطَّالِ

وينفي ابن رشيق عنه ذلك كما ينفي كل هذه المحاولات وأمثالها عن الشعراء القدامى فنجد بكتابه عنوانا جانبياً .

« المتقدمون لا يخمسون ولا يسمطون » (٢) .

ولا يفوتنا أن نبين هنا أن الشاعر القديم ثار على القافية وأتى في شعره بما

---

(١) العمدة جـ ١ ص ١٨٠ .

(٢) العمدة — جـ ١ ص ١٨٢ .

لا يتفق وأحكامها ، وإنما كان أقرب إلى القافية الحرة أو المرسلة . مثل قول العجير السلولي (ت ٩ هـ تقريبا)(١) .

ألا قد أرى إنْ لَم تَكُن أمُّ مَالِكٍ
بِملك يَدِي أنَّ البَقَاء قَليــلُ
رَأى مِنْ رَفيقَيه جَفاءً وَبِيْعَةً
إذَا قَام يَبْتَاعُ القِلاصَ ذَمِيم
فقال لخليه أرحلا الرَّحْلَ إنّنِي
بِمَهْلَــكَةٍ والعاقبات تَــــدُور
فَبيناه يَشْرِي رَحْـلَه قال قَائِلُ
لِمَن جَمَلٌ رَخْوُ الملاط نجيبُ

وهذا ما عده أصحاب القوافي من عيوب القافية وأطلقوا عليه لفظ الاكفاء ويمكن أن يرجع إليه في كتاب القوافي لأبي يعلى .

وكذلك ينسب للشاعر الهذلي جنوب مرهمان(٢) :

وحربٍ وَرَدْتَ وَثَغرٍ سَدَدْتَ
وَعلجٍ شَدَدْتَ عليــه الحِبَالا

(١) راجع تحقيق القوافي لعوني عبد الرءوف ص ١٣٧ — ١٤١ .

(٢) الحريري ـ ط ١ دي ساسي/ البستاني ، راجع هارتمان ص ١٢٣ من كتابة عن الموشح.

ومالٍ حوَيت ، وَخَيلٍ حَمَيت
وَضَيفٍ قَرَيت يَخَافُ الوكالا

ويقول هارتمان أيضا أن المربع وهو أقدم وزن عرف فى العبريه (morba')[١] وجد قبل سنة ٣٠٠ وأن الأغلب العجلى استعمله قبل الاسلام ، وأن الحريرى قد استعمله فى المقامة الحادية عشرة والخمسين . وهو ماسمى فيما بعد بالمزدوج .

كما عرف الشعراء أيضا أنواعا أخرى من المزدوج مثل المخمس وذكره الجاحظ فقال :

« لم أر أحداً أقوى على المخمس والمزدوج كما قوى عليه بشر ، وأنه كان فى ذلك أكثر وأقدر من أبان اللاحق »[٢] .

وقد عللت نازك الملائكة محاولة التخلص من عبء القافية بأنها ذات رنين عال ، فتقول فى كتابها : (قضايا الشعر المعاصر) :

« بدأ العرب يتخلصون من عبء القافية الموحدة ذات الرنين العالى منذ عصور بعيدة ، فنشأ الموشح والبند وفنون الشعر الشعبى ودرجت الأغانى التى تستعمل أكثر من قافية واحدة »[٣] .

حاول الكثيرون من الشعراء — إذا — التخلص من القافية والتزامها آخر كل بيت أو شطر البيت بصفة مطلقة مكتفيا بنغم الايقاع الناشىء عن تساوى عدد المقاطع فى كل بيت وعن جوهر الايقاع المكون من مقطعين متتالين متلازمين

---

(١) فن الشعر العبرى ص ٢٩ — ٧٠ وأول من استعمله : دونس بن لبرت ، (ت ٣٢٠ هـ) .
(٢) البيان والتبين — تحقيق السندوبى — جـ ١ ص ١٢٦ (هامش) .
(٣) ص ١٦٢ .

أولهما قصير والثانى طويل منبور . وهو ما أطلق عليه الخليل اسم الوتد المجموع(١).
فتوالى وورود جوهر الايقاع وتردده بصورة منتظمة فى البيت يغنى الشعر الكمى — ولا شك — كما ذكر فى كتاب بدايات الشعر العربى — عن موسيقى القافية وإيقاعها . ويحضرنا البيتان اللذان ذكرهما أبو بكر الباقلانى فى كتابه الإعجاز اللذان لم يتقيد الشاعر فيهما بالقافية .

رُب أَخٍ كُنْتُ بِهِ مغْتَبِطاً   أَشُدُّ كَفِّى بِعُرى صُحْبَتِهِ

تَمسكاً حَقِّى بالوِدّ ولا   أحسبه يَزْهَدُ فى ذِى أمل

ونجد لدى أبى نواس محاولة لقول الشعر بلا قافية ، فنقرأ لدى ابن رشيق (العمدة جـ ١ ص ٣١٠) :

« وقد جاء أبو نواس باشارات أخر لم تجر العادة بمثلها ، وذلك أن الأمين ابن زبيدة قال له مرة : هل تصنع شعراً لا قافية له ؟

قال : نعم ، وصنع من فوره ارتجالا :

ولقد قلت للمليحة قولى *** من بعيد لمَنْ يُحِبُّك

(إشارة قبلة)

فأشارت بمعصم ثم قالت *** من بعيد خلاف قولى

(إشارة لا لا)

فتنفست ساعة ثم أنى *** قلت للبغلة عند ذلك

(إشارة أمشى)

---

(١) راجع ماورد عن جوهر الايقاع بكتابى عن بدايات الشعر العربى .

وقد تعمد بعض الشعراء الاقواء والإيطاء فى شعره فأتى بما أسماه : المحدثون بالشعر القواديسى ، تشبيها بقواديس السافية ، كما يقول ابن رشيق(١) ، لإرتفاع بعض قوافيه فى جهة وانخفاضها فى الجهة الأخرى ، فأول من رأيته جاء به طلحه ابن عبيد الله العونى فى قولة عن قصيدة له مشهورة طويلة :

كم للدمى الابكار *** بالخبتين من منازلِ

بمهجتى للوجد من *** تذكارها منـــــازلُ

معاهدٌ وعليهـــــا *** مُثْعَنْجِرُ الهواطلِ

لما نأى ســـــاكنها *** فأدمعى هــــواطلُ

وهو مربوع الرجز تعتمد فيه الأقواء وأوطأ فى أكثره قصداً ،كما فعل فى البيتين الأولين من هذه » .

فالشاعر يتعمد هنا أن يأتى بصوت الروى (وهو آخرصوت ساكن بالبيت) محركا بالكسرة مرة وبالضم مرة أخرى .كما أنه يتعمد أن يأتى بنفس كلمة «منازل» بنفس المعنى آخر البيتين الأولين . وهذا ما اسماه اصحاب القافية القدماء بالإيطاء وعدوه من عيوب القـافية(٢) معرفين أياه بأنه اعادة القافية فى الشعر ، مأخوذ من قولك : « وطئت الشىء وأطأته سواى » .

عرف الشعراء المسمط إذاً ، كما عرفوا المخمس والمشطور والمنهوك واتجه بعضهم إلى المزدوج وأولع البعض الآخر بالوشح .

ثم تعددت أنواع المزدوج وتنوعت ضروب الموشح حتى أصبح لهما من القيود والالتزام ما فاق قيود القـافية التقليدية أحيانا . وسنكتفى بالحديث هنا عن المزدوج والموشح .

---

(١) العمدة حـ١ ص ١٧٨ .

(٢) راجع القوافى لأبى يعلى ص ١٤٨ وما يليها .

(١) المزدوج :

يرى ابن رشيق أن بشر بن المعتمر هو أول من نظم المزدوج إذ يقول :

« وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمطات ويكثرون منها ، ولم أر متقدما حاذقا صنع شيئا منها ، لأنها دالة على عجز الشاعر ، وقلة قوافيه ، وضيق عطفه ، ماخلا امرأ القيس فى القصيدة التى نسبت اليه ، وما أصححها له ، وبشار بن برد ، قد كان يصنع المخمسات والمزدوجات عبثا واستهانة بالشعر ، وبشر بن المعتمر ، فقد أنشد الجاحظ له أول مزدوجة »(١) .

كما يقر كاتب مادة (رجز) بدائرة المعارف الإسلامية أيضا أن المزدوج نشأ فى أوائل الدولة العباسية (٢) .

وقد حاول جوستاف فون جرونى باوم Gustáv von Grunebaum فى مقاله : On The Origin and Early Development of Arabic Muzdawij Poetry. (٣)

« أن يثبت أن المزدوج قد تأثر بالمثنوى الفارسى ، ولعله تأثر فى ذلك بيوهان فك فى كتابه العربية (ص٩٦) حيث يقول « ان نظم أبان لكليلة ودمنه مطابق للمثنوى الفارسى تمام المطابقة (٤) .

ويسوق جرونى باوم الأسباب الآتية للتدليل على مايذهب اليه :

١ — أقدم قصيدة عرفت للمزدوج هى قصيدة الأفيال لخالد القناص

---

(١) العمدة جـ ١ — ١٨٢ .

(٢) دائرة المعارف الاسلامية (مادة رجز) ، اتجاهات الشعر العربى ص ٥٤٢ .

(٣) راجع مجلة Journal of Near Eastern Studies, Chikago العدد الثالث سنة ١٩٤٤ ص ٩ — ١٣ .

(٤) اتجاهات الشعر ص ٥٤٢ .

سنة ٧٠٠ ولم يسبقها مثلها فى الشعر العربى لامعنى ولا موضوعا فهو يقدم مادة قصصية فى قالب شعرى ومن ثم نسج الشعراء على منواله بعده .

٢ — كليلة ودمنه جاءت مادتها من الفارسية ، نظمت أبياتها بالشكل المزدوج (أى أن الشكل نقل أيضاً عن الفارسية وليس المادة فحسب) .

٣ — ورد فى شعر خالد القناص كلمة (زندبال) أى (زنديبل[1]) الفارسية .

٤ — كان بعض أوائل من أتبع هذه الطريقة فى النظم من أصل فارسى أو كانت لهم صلة بالحضارة الفارسية مثل حماد عجرد وبشار بن برد . أما الوليد بن يزيد الذى نسب له المزدوج بالأغانى (جـ ٦ ص١٢٨ ، جـ ٧ ص ٧٧د والديوان رقم ٢٧) . فقد كان بلاطه يزخر بالأعاجم .

٥ — وجود بعض التراتيل المانوية Manichaische Hymnen منظومة فى شكل قريب من المزدوج .

٦ — تقرير الجاحظ فى البيان والتبيين (جـ ٢ ص ٥٦ ، جـ ٣ ص ٢٩) ، بأن المزدوج عربى النشأة يدل على أن الشعوبية لم تكن تسلم بذلك .

ولكن كل هذا لاينهض دليلا على أن المزدوج متأثر بالمثنوى . وقد ناقش المستشرق الاستاذ أولمان هذه الحجج ورد عليها واحدة واحدة[2] .

١ — الجاحظ لم يذكر بكتابه الحيوان (جـ ٢ ص ٥٢ ، ١٧٦) ، وكذا النويرى بنهاية الأرب (جـ ٩ ص ٣٠٢) إلا بيتين فقط من قصيدة الأفيال . ولا يمكن أن نتبين منها إن كانت مزدوجة أم لا ، بل ان النويرى لا ينسبهما

---

(١) زنده = كبير ، ضخم — بيل = فيل
راجع فرهنك جامع فارسى — انكليسى .
New Persian. English Dictionary by S. Haim /Teheran 1962.
(٢) أبحاث عن شعر الرجز — ص ٤٨ .

إلى أحد ، وانما جاء لديه « يقول بعض الشعراء » . أما الجاحظ فيقول « يقول خالد القناص . ولعله خالد بن صفوان القناص (الذى ورد ذكره لدى الميمنى فى كتاب طرائف ص ١٠٣) صاحب قصيدة العروس . ولكنه ليس مؤكداً [١] . ولادليل على أنه خالد بن صفوان الاهتم التميمى المتوفى سنة ٧٥٢ كاتب هشام بن عبد الملك أيضاً [٢] ، كما يؤكد جرونى باوم ، فاذا ما سلمنا بأن مؤلف قصيدة الافيال وقصيدة العروس شخص واحد ، كان تاريخ حياتهما موضع تساؤل ، فبروكلمان يذكر أنه توفى (سنة ٩٠/٧٠٩ م) دون ذكر لمراجعة . ولعله نقله عن الفارت Ahlwart فى فهارسه تحت رقم ٧٥٢٣ (ص ٥٤٦/أ) دون مرجع أيضاً [٣]. وواضح أن الفارت رجح هذا التاريخ ، فليس ثمة مايثبت صحته ، وللأسف لايعرف شىء عمن يدعى خالد بن صفوان القناص . كذلك يذكر عبد العزيز الميمنى فى طرائفه (ص ١٠) أنه لم يستطع التحقق من الشاعر بالرغم من أنه أكثر البحث . ومن ثم تسقط كل الدعوى التى تؤكد أن قصيدة الأفيال نظمت عام ٧٠٠ هـ والمقطوع به أن هذه القصيدة ليست من المزدوج ، ولكنها كما وردت بنسخة كوبريلى Koprülü الخطية لكتاب الحيوان ليست إلا شعراً تتحد كل خمسة أبيات منه فى القافية . وقد وصفت القصيدة (فى هذه المخطوطة) بالمزدوجة والمخمسة .

٢ — لم يطلع أبان اللاحق أو عبد المؤمن على الأصل الفارسى لكليلة ودمنه بل أطلعا على النص العربى النثرى لابن المقفع ، وكان يمكن أن ينظما أى نص عربى آخر بهذه الطريقة . فليس يكفى أن يكون أصل كليلة ودمنه فارسياً نقل إلى العربية ليكون نظام شعرها المزدوج أيضاً قد نقل إلى العربية .

٣ — وجود كلمة (زنديل) فى القصيدة ليس دليلا على النقل من الفارسية ،

---

(١) أبحاث عن شعر الرجز ص ٤٨ .
(٢) بروكلمان العمل الأساسى ج ١ ص ٦٠
(٣) بروكلمان جـ ١ ص ١٠٥ .

فما أكثر الكلمات التى وردت فى شعر العجاج ورؤبه وغيرهما ، وهى فارسية الأصل ، فضلا عن أن فى شعر الأعشى والشعراء الجاهليين تعبيرات فارسية ليست بالقليلة . ولهذا السبب فحسب لا يمكن أن نقرر أن السبب فى نشأة المزدوج يرجع إلى التأثير الفارسى .

٤ — يقرر أبو نواس أنه رأى حماد عجرد (٧٧٨/٧٧٧) أثناء وجودهما فى السجن ينظم شعراً يحاكى فيه ابتهالات المانوية فيقول: « له شعر مزاوج بيتين بيتين مثل الذى يقرءون به صلاتهم »(١) وللأسف تقف هذه الرواية مفردة . ولا يوجد ما يدل عليها فى شعر حماد . فضلا عن أنه لم يبق من مثل هذه الابتهالات أى شىء أو يذكر عنها فى موضع آخر أى شىء . ومن ثم تصبح رواية أبى نواس موضعا للشك . ومثلها رواية الجاحظ بالبيان (ج ١ – ص ٢٢ ، ص ١٣ ، ص ٩ – ص ١٩) أن بشار بن برد نظم فى المزدوج(٢) ، فليس فى ديوانه شىء من قصائد المزدوج الطويلة . أما الخبر المنسوب إلى الخليفة الوليد بن يزيد (ت ٧٤٤) من أنه فى نشوة الخمر بدلا من أن يعظ الناس فى خطبة الجمعة من فوق المنبر أنشد أبياتا مزدوجة ، فإن جرونى باوم نفسه يقول بأنها ليست فوق الشك (ص ١٠) .

The Genuiness of the Poem is not beyand Suspicion (٣)

٥ — كذلك فان القول بأن الابتهلات المانوية يمكن أن تكون مثالا للشعر

---

(١) الأغانى جـ ١٣ – ١٦/٧٤ ، جـ ١٤ – ١٠/٣٢٤ .

(٢) راجع فيك : العربية ص ٣٣ .

(٣) يعنى ما ذكره أبو الفرج عن المزدوج للوليد وكان قد جعلها فيما يزعم خطبة من خطب الجمعة ويقول فيها :

الحمد لله ولى الحمد ∴ أحمده فى يسرنا والجهد

وهو الذى فى الكرب استعين ∴ وهو الذى ليس له قرين

ويقول صاحب اتجاهات الشعر العربى ، فى القرن الثانى الهجرى ص ٣٢٨ « وإذا صحت نسبة هذه المزدوجة لكان الوليد من أقدم الشعراء الذين كتبوا فى هذا النوع الجديد من نظام القوافى » .

المزدوج لاتنهض على أساس متين ، إذ أنه ينبغى عند إثبات التأثير الفارسى أن نجد على الأقل فى الشعر الفارسى المعاصر ما يوحى أو يقدم صورة المزدوج يمكن أن يحاكيها الشعراء العرب . وليس هذا معروفا . والمثنوى يظهر أولا لدى الرودجى والفردوسى . وإذا كان أوحى للعرب بالمزدوج ، فليس مفهوما - إذا - كيف أن العرب لم يحتفظوا بوزن المارب الذى كان وزناً معتاداً لهم ، ولماذا عدلوا عنه إلى شعر الرجز الصعب .

٦ — النص الوارد لدى الجاحظ بالبيان والتبيين (ج ٢ — ص ٥٦ س ١٦ ، ج ٣ — ص ٢٩ — س ٤) يرتبط حقا بمجادلة الجاحظ الشعوبية ، إذ جاء به « ونحن ادعينا للاعراب أصناف البلاغة من القصيد والرجز ومن المنثور والاسجاع ومن المزدوج وما لايزدوج » .

« فاذا رأى أحد أن يتبين من هذا أن الشعوبية تدعى أحقيتها فى المزدوج ، فانما يجب عليه أيضاً أن يقرر إدعاءها لنفسها بالقصيد والرجز والنثر والسجع » .

* * *

ولكن . . . هل يحتاج الأمر إلى أن تساق كل هذه الحجج لإثبات أن العرب أخذوا المزدوج عن الفرس ، وهل تحتاج لدحضها إلى أن نسوق الحجج المضادة . وإن كان الاستاذ أولمان قد وفق غاية التوفيق حقاً فى مناقشته العلمية والمنطقية للحجج المفروضة . وهل نحتاج حقا إلى كل هذا ؟ بعد أن عرفنا عن الشاعر العربى القديم ضيقه بالقافية وبقيودها ومحاولته أن يهرب منها مرة بالاكفاء ، وما إلى ذلك ، بعد أن عرفنا إن الرجز أساساً يتكون من سطر واحد ، تأتى القافية فى نهايته ، ثم مالبث أن قسم لتأتى القافية فى منتصفه أيضاً وأصبح السطر مكونا من شطرتين مقفاتين أيعجز الفكر العربى ولو كان بسيطا ساذجا أن يلجأ إلى تغيير

القافية فى الشطرتين المتاليتين لها ، وكل الفرص متاحة له فى الرجز يستغلها — وقد فعل — كما يشاء ؟ .

ان هذه هى نفس الخطوات التى حدثت فى الموشح فبعد أن كان بيتا طويلا قسم قسمين ، ثم ثلاثة وهكذا حتى تكون الموشح (١) .

وهذا ما يذهب إليه كاتب مقال الرجز بدائرة المعارف الاسلامية فهو يرى أن المزدوج والمخمسة نشأ بفعل ماساورالناس من ملل لكثرة ترديد أبيات رجزية ذات مصراع واحد . وان كان يعد دون تعليل أو أية اشارة ، أو بفعل مؤثرات خارجية »(٢) .

وإذا ما صدقنا الروايات التاريخية ، فان وكيع بن سعيد هو أول من نظم المزدوج (سنة ٦١٤ م أو ٦١٥ م) وأن كانت نفس الابيات نسبت إلى الحارث ابن المنذر الجرمى وإلى على بن أبى طالب(٣) .

إذ يقول :

فى أى يومىّ من الموت أفرْ ٭٭٭ أيومَ لم يُقدر أم يومَ قُدِرْ

لاخَير فى أحزَم جياد القرع ٭٭٭ فى أىّ يوم لم أُرَع يرع (٤)

وقد وجد المزدوج على أية حال أوج ازدهاره على يدى رؤبة بن العجاج ، فقد نظم ارجوزة مزدوجة من اربعمائة بيت ، كذلك ظهر المزدوج بصورة واضحة فى شعر بشار (١٦٧/٧٨٣) ، وأبى نواس وابن المعتز .

---

(١) راجع ما ذكر عن بدء الموشح باسبانيا .
(٢) دائرة المعارف الاسلامية : مادة (رجز) وراجع اتجاهات الشعر العربى — ص ٥٤٢ .
(٣) فهرست الشوارد — ١٥/٩/٨١ .
(٤) الطبرى — جـ ٢ — ١٢٩٩ وأولمان ص ٥٠ .

فلأبي نواس في مخطوطة ديوانه في الباب الثاني عشر مردوجة يقول فيها :(١)

يا راقِدَ اللَّيْــــلِ ∴ احـذَرْ مِنَ الويلِ

لا تأمَنِ الدَّهْـرَا ∴ إنَّ له غَـدْرَا

الدَّهْرُ ذُو صَرْفِ ∴ يَرميك بالحَتْـفِ

يا نَفْسي يا نَفْسي ∴ لقـد مضى أمْس

لا بُدَّ من بَينِ ∴ بَيْنَ الفَريقـــينِ

لا تُطِـــل النَّوماَ ∴ إنَّ لَـهُ يَوْمَا

لِلـــدَّهْرِ تَقْليبُ ∴ فيـــه أعاجيب

مَنْ غَالَه الحَيْنُ ∴ لم تَرَهُ العَـــيْنُ

كما نظم أبو العتاهيه (٨٢٥/٢١٠٠) ارجوزته المشهورة ذات الأمثال :

حَسْــبُك مما تبتغيه القوتُ

ما أكثر القوتَ لمنَ يموتُ(٢)

الفقر فيما جاوز الـكفافا

من اتقى الله رَجا وخافا

هي المقاديرُ فَلُمنى أو فَذَرْ

إن كُنْتُ أخطأت فما أخْطَأ القدرْ

---

(١) اتجاهات الشعر — ص ٥٤٤ .

(٢) الأغاني جـ ٣ ص ١٤٣ س ١١ ، جـ ٤ ص ٣٦ س ١ .

لِكُلِّ ما يؤذى وان قلَّ ألمُ
ما أطول الليل على من لم ينم

ولابن المعتز (ت ٢٩٦/٩٩٨ م) مزدوجة طويلة فى ذم الصبوح وأخرى أطول منها فى سيرة المعتضد (جـ ١ - ص ١١٠ — ١١٦) .

وأكبر من برز فى هذا الميدان - ولا شك — أبان بن عبد الحميد اللاحق(١) (ت حوالى ٨١٥) ويكتب عنه صاحب الفهرست أنه « شاعر مكثر وأكثر شعره مزدوج ومسمط(٢) » .

وقد اشتهر أبان بنظمه لكليلة ودمنة عن الأصل النثرى العربى لعبد الله ابن المقفع ، ويروى الصولى فى أوراقه (شعراء)(٣) أنه نظمها فى ثلاثة أشهر . ويبلغ عدد أبياتها ١٤ ألف بيت ، ولكن لم يبق منها إلا القليل ، فقد نقل منها الصولى أربعة وخمسين بيتا(٤) من المقدمة وثمانية وتسعين بيتا من قصة الأسد والثور ، وجاء أول نظمه :

هذا كتاب أدب ومحنة
وهو للذى يدعى كليلة ودمنه
فيه احتيال ، وفيه رشـــــد
وهو كتاب وضـــــعته الهند

---

(١) تحقيق شيخو ص ٣٤٦ وما يليها .
(٢) راجع أيضا موسيقى الشعر ص ٢٧٨ .
(٣) جـ ١ — ص ٦
(٤) ص ٤٦ وما يليها .

وفضلا عن كليلة ودمنه فقد نظم أبان مزدوجات أخرى يذكرها الصولى فى كتابه(١) بأنها قصيدة طويلة عن الصيام والزكاة كما وردت لدى المسعودى بمروج الذهب(٢) عشرة أبيات بعنوان «ذات الحلل» جمع منها أربعة آلاف مثل وحكمة(٣) ورد منها فى ديوانه(٤) ستة وسبعون بيتا .

ويروى الأصفهانى لأبى العتاهيه :

إنّا لِفى افْتِرَارِ بالليـــل والنّهارِ
حتّى متَى التّوانى ونحن فى التّفَانى
ما أوضحَ السّبيلا وأسرَع الرّحيـلا
أمَا ترى العُيُونُ ما تصنع المَنُونُ
أين الذين كانوا أفناهم الزمـانُ
رأيتُ كلّ يومٍ فيه هَلاكُ قوم

كما يكـثر بشر بن المعتمر من النظم فى المزدوج ، فيقول مذكراً الخوارج بفضل على بن أبى طالب .

ما كان فى اسلافهم أبو الحسن
ولا ابن عباس ولا أهل السنن(٥)

(١) ص ٥١
(٢) جـ ١ ص ٣٩٢
(٣) الأغانى جـ ٣ — ١١/١٤٣ ، جـ ٤ — ٢/٣٦
(٤) تحقيق شيخو — ص ٣٤٦ وما يليها
(٥) الحيوان جـ ٦ — ٤٥٥ ، اتجاهات الشعر ٣١ ٣

غُرٌّ مصابيح الدجى مناجب
أولئك الاعلام لا الاعارب
كمثل حر قوص ومن كحر قوص
فقمه قاع حوالها قصـــــيص
ليس من الحنظل يشتار العسل
ولا من الحور يصطاد الورل
هيهات ما ســـــافله بعاليه
ما معدن الحكمة أهل البادية

وليس أبان اللاحقى هو الشاعر الوحيد الذى نظم كليلة ودمنة فى المزدوج بل أن أبا يعلى محمد بن الهبارية (ت ١١١٥) نظمها فى المزدوج أيضاً . ونشر الكتاب بعنوان كتاب نتائج الفتنة فى نظم كليلة ودمنة[١] ، وان كان نلدكه Theodor Nöldeke قد عاب على أبى يعلى بن الهبارية لغته . فقد كتب بخطه على غلاف نسخته الموجودة فى المكتبة الجامعية بتيبنجن تحت (Ci IX 247 C.H) « لغة المؤلف صحيحة إجمالا ، ولكن أى عالم لغوى فى عصره كان يمكنه أن يجد بعض الدواعى لمؤاخذته . وهو يستعمل أحيانا بعض المصطلحات التى ترد فى الشعر القديم ، وإن كانت قد اندثرت فى عصره ، ولعله أخذها من قراءاته الشعر القديم أو الشعراء المتأخرين الذين احتفظوا باللغة القديمة الفصحى (مثل المتنبي) . ولكنه يستعمل أحيانا بعض التراكيب الجديدة مثل (أودع) بدلا من (ودع) ،

---

(١) بروكلمان أساس جـ ١ ص ٣٥٢ ، إضافى جـ ١ ـ ٦٤٤ .

(أولة) بدلا من (أولا) ، (بينهم) بدلا من (بينهن) ص ١٧٣ س ٥ أسفل ، (طير) بدلا من (طائر) للفرد ، وإن كانت وردت أيضاً لدى الوليد (أغانى ج ٦ ص ١١٨ س ٧٥) فضلا عن الخطأ فى وضع الهمزة (ولعله خطأ المحقق) .

كما تبين ملحوظاته بالهامش أنه لا يثق فى أن القارئ يعرف العربية جيداً ، وإن كانت هذه الملحوظات تفتقد فى النصوص الصعبة أحياناً ، (١) .

ويعتقد هوتسمه(٢) أن ابن الهبارية نظم كليلة ودمنة عام ١٠٩٩ ، كما يبين(٣) أن سبب تأليفه للمنظومة حبه للدعابة واعتداده بنفسه فهو يقول :

كَلَّتْ طباعُ الخَلْق دون نظمه
وعجزوا عن سَبْكِه لعظمه
إلا أبان اللاحق الكاتب
فإنه فى نظمه لغالب
ثم أبو يعلى أنا فانى
نظمته بالجد والتمنى
متبعا فيه أبان اللاحق
وليس وهو سابق بلاحق

---

(١) راجع أولمان ص ٥١ .
(٢) ص ٩٣ .
(٣) نفس الموضع السابق (وفى ص ٧ من كتاب ابن الهبارية) .

فإن يكن أقدم منى عصرا
فانى أحسن منه شعرا

وهى تحوى ٧٤٠٠ بيتاً تقريباً .

ثم نظمها مرة ثالثة عبد المؤمن بن الحسن بن الحسين بن الحسن بعنوان در الحكم فى أمثال الهنود والعجم . نظمها أول مرة سنة ١٢٤٢ ، ولكن النسخة فقدت منه ، فأعاد نظمها ثانية عام ١٢٦٨ ، وصف مخطوطة منها جوستاف فليجل فى فهرست فينا Wiener Katalog (١٨٦٥) جـ ١ ص ٤٤٩ رقم ٤٨٠ وأورد منها بعض الأبيات ، ناصاً على أن عدد أبياتها ثمانية عشر ألف بيت . وتوجد مخطوطة ثانية منها فى مكتبة ميونخ تحت رقم ٦١٩ .

كذلك نجد لأبى فراس الحمدانى مزدوجة فى اللهو بالصيد مطلعها :

ما العمرُ ما طالت به الدهورُ
العمْـــرُ ما تمّ بـه السرورُ

وقد نظم الشعراء المحدثون فى المزدوج أيضاً . فنجد لدى أمير الشعراء أحمد شوقى مزدوجة يستهدى فيها حسين واصف باشا شجيرات لكرمته يقول فيها :

إلى حسين حاكم القنال
تمثال حسن الخلق فى الرجال
أهدى سلاما طيبا كخلقه
مع احترام هو بعض حقه

واحفظ العهـــد له على النوى

والصدق فى الود له وفى الهوى

وينظم عباس العقاد فى المزدوج أيضاً ويقول :

ما بالها تطفـــر كالغزال

ســـاحرة بالتيه والجمال

هيفاء من أوانس الأندلس

ذات جبين كالنهار المشمس

قد أسفرت حالية بالنور

فى وجنة ومقلة وشـــعر

كما نظم فيه أيضا الشاعر المراوى أناشيد الأطفال وجاء بالسهل الممتنع (١) .

وقد توسع العرب فى استعمال هذا الشكل فظهر المثلث والمربع والمخمس والمعشر وما إلى ذلك ، وكلها يظهر به الأبيات المشطورة خلافاً للمزدوج منها ، وإن بقى المزدوج فى صورته الأولى هو الأكثر دوراناً .

الثلاثـة :

وهى الأرجوزة التى تتحد كل ثلاثة أبيات متتالية منها فى قافية واحدة مثل مقدمة محمد بن إبراهيم بن حبيب الفزاوى(٢) لكتابه عن النجوم :

---

(١) راجع موسيقى الشعر ص ٢٧٨ ، ٢٧٩ .

(٢) بروكلمان : إضافى جـ ١ — ٣٩١ .

الحمـد لله العـــــلى الأعظم

ذى الفضل و المجد الكبير الأكرم

الواحد الفرد الجواد المنعم

الخالق الســــبع العلا طباقا

والشمس يجلو داؤها الأغساقا

والبدر يمــــلأ نوره الآفاقا(١)

ونظم العقاد فى هذا النوع وإن كان قد جعل قافية الشطر الثالث تتكرر فيقول(٢) :

أذن الشـــفاء فماله لم يُحْمَدِ

ودنا الرجاء وما الرجاء بِمُسْعِدى

أعدوتُ أم شارفت غاية مَقْصِدى

بَرَدَ الغليـل وانطفأ الجوى

وَسلا الفؤاد فلا لقاء ولا نوى

وتبدد الشملان أىَّ تَبَدُّدِ

(١) معجم الأدباء جـ ٦ — ٢٦٨ ، الصفدى : الوافى جـ ١ ـ ٣٣٩ .

(٢) راجع موسيقى الشعر ص ٢٨٠

المربعة :

وفيها تأتى كل أربعة أبيات بقافية واحدة . وقد نظم مدرك بن علي الشيباني في القرن العاشر قصيدة من مائتي بيت(١) . كما نظم فاتك الشهوجي أرجوزة مربعة أيضاً ذكرها الثعالبي باليتيمة (٢) تتكون من ثمانية وأربعين بيتاً . كما ينسب إلى بشار بن برد رباعية هزلية عرفت عنه يداعب فيها جاريته :

رَبَابَةُ رَبَّةُ الْبيــــت تصب الْخلّ في الزَيت

لها عشرُ دجاجاتٍ وديكٌ حَسَنُ الصوتِ

كذلك نظم ابن المعتز في المربع (جـ ٢ ص ٥٣) .

والمربع في العبرية (٣) mrobā' أقدم وزن عربي نسج العبريون على منواله (فن الشعر العبري لهارتمان ص ٢٩ — ٧٠) ويعتبر الحريري أول من استعمل المربع في المقامة ١١ ، ٥٠ (دى ساسى جـ ١ : ١٢٥ ، جـ ٢ ص ٦٨١) .

وقد حببه إلى الشعراء وإن كان المربع قد سمي فيما بعد بالمزدوج .

وفي المخمسة :

نظم خالد القناص كما نظم محمد بن أبي يد السلمي ، ذكرها المرزباني بمعجم الشعراء (٤) أولها يروى الهمزة وثانيها بالباء وثالثها بالتاء . وهكذا ، أى أنه أتى فيها بلزوم ما لا يلزم .

---

(١) بروكلمان : إضافي جـ ١ — ١٣٢

(٢) معجم الأدباء جـ ٧ ص ١٥٣ ، جـ ١ ص ٣٧٠ س ٥

(٣) أنظر ص ٢١٥ Martin Hartman : Das arab. Strophengedicht, Das Muwassah Weimar 1897.

(٤) ص ٤٠٥

كما ينسب لأبي نواس في حياة الحيوان للدميري جـ ١ ص ٩٦ — ٩٧ مخمسة مكونة من اثنى عشر مقطعا ، كل مقطع منها خمسة مصاريع الأربعة الأولى منها متحدة القافية ، أما الخامس فهو على قافية أخرى تتكرر في المصراع الخامس من كل دور ومنها (١) :

مارَوْضُ ريَحانِكم الزّاهِرُ ... وما شَذى نَشْرِكم الْعاطِرُ

وحَقّ وجدي والهوى قاهِرُ ... مُذ غِبْتُموا لم يبق لي ناظِرُ

والقلبُ لا ســـالٍ ولا صابِرُ

قالت ألا لا تَلِجَنْ دَارنَا ... وكابِدِ الأشواق من أجْلِنا

واصبِرْ على مُرِّ الجفا والضنى ... ولا تَمُرَّنَّ على بَيتنا

إنَّ أبانا رَجُـــــــلٌ غائِرُ

ولكن دكتور هدارة يشكك في نسبة هذه المخمسة لأبي نواس ويقول : «ومن المرجح عندي أن هذه المخمسة التي يرويها كمال الدين الدميري مكذوبة النسبة، أولا لأنها ليست بأسلوب أبي نواس الذي نعرفه حق المعرفة ، وثانياً لأن الدميري وحده هو مصدرها ، وثالثاً لأن القصة المقترنة بها تقول إن أبا نواس مات قبل دخول المأمون بغداد (٢) .

والعشرة المعروفة هي التي نظمها أحمد بن عيسى الرضاعي وهي مكونة من مائة وسبع وعشرين مقطعا ، بكل عشرة أبيات . وفي كل مقطع قافية واحدة . وبها (٣)

(١) اتجاهات الشعر العربي ص ٥٤٤

(٢) نفس المرجع السابق

(٣) ذكر النص الهمداني : الجزيرة جـ ١ ص ٢٣٥

يصف الرضاعى الرحلة من صنعاء إلى مكة وشعائر الحج ، والرحلة إلى منى ، ثم العودة . وهى أرجوزة عربية تجمع صفات الأرجوزة اللغوية وطريقة تركيب الجملة بها والتعبيرات الغريبة التى لا يمكن الوقوع على بعضها بالمعجمات اللغوية ، وإن كان المؤلف يوضحها آخر كل مقطع .

المُسَمَّط :

ورد بشرح المرتضى على القاموس « المسمط فى الشعر يعنى الأبيات التى لها قافية واحدة تختلف عن قوافى الأبيات الأخرى ، وجاء بالأساس « قصيدة مسمطة » وبالتاج « قصيدة سميطة » .

وأطلق عليها هذا الاسم لأن القصيدة تكون فيه على شكل المسمط (أى القلادة) فتصبح وكأنها عقـــد منظوم . والشعر المسمّط هو الذى يضع الشاعر لأوزانه وقوافيه نظاما معينا يراعيه فى كل أقسام المقطوعة . وتتكرر فيه قافيتان أو أكثر بعد كل عدد معين من الأشطر .

وقد روى عن امرىء القيس مسمّطة يقول فيها :

تَوَهَّمتُ مِنْ هِنْدٍ مَعَالِم أطلاَل

عفاهُنَّ طُولُ الدَّهْرِ فى الزَّمِن الخالى

مرابعُ مِنْ هِنْدٍ خَلَت وَمَصَايفُ

يَصيح بمغناها صَدَى وعوازفُ

---

(١) أنظر الجامع جـ ١ ص ٩١٠

وغيّرها هُوجُ الرِّياح العواصفُ

وكلُّ مُسِفٍّ ثم آخر رَادِفُ

بأسحَمَ من نُوءِ السِّماكين هطّال

ويشك فى صحة نسبة المسمطة إليه ، فابن القارح - فيما ورد لدى أبى العلاء المعرى برسالة الغفران (ص ٢١٩) يسأل امرأ القيس : « اخبرنى عن التمسيط المنسوب إليك ، أصحيح هو عنك ؟ .

يا صحبنا عرِّجوا تقف بكم أسج

مهريّةٌ دالجٌ فى سيرها معج

طالت بها الرّجل

.... فيقول ما سمعت هذا قط ..... أبعد كلمتى التى أولها

ألا عم صباحا أيها الطلل البالى

وقولى :

خليليّ مرّا بى على أمّ جندب

يقال لى مثل ذلك ؟ والرجز من أضعف الشعر . وهذا الوزن من أضعف الرجز » .

... ...

والشاعر العبرى الذى نظم أول مسمطة فيما يروى (الشعر العبرى ص ٤١) هو دونس بن ليوت (ت حوالى ٣٢٠ هـ) الذى يحاكى الشعر العربى .

وثمة مزدوجات أخرى كثيرة كتلك التى ألفها ابن دريد (ت ٩٣٤) والمكونة من خمسمائة وستة أبيات ينتهى كل بيت زوجى العدد بها بألف مقصورة وهو فى هذا أيضاً يلتزم ما لا يلزم من القافية .

كذلك جاء لدى الجاحظ بالحيوان (١) أرجوزة مقفاة يتغير الروى فيها بعد عدة أبيات . وهى غير منسوبة تصور محاورة بين اثنين كل يتحدث بقافية تتغير كلما تغير القائل ، أى أن القافية تصبح آخر الأبيات هكذا :

١ — ٣ ، ٤ — ٦ ، ٧ — ٩ ، ١٠ — ٢٤ ، ٢٥ — ٢٨ ، ٢٩ ، ٤٢

ولعبد الوهاب المهلبى البهنسى (ت ١٢٨٦) (٢) أرجوزة رباعية المقاطع كل ثلاثة شطرات تتحد فى الروى والشطر الرابع يتحد رويه فى الأرجوزة كلها . والشاعر فى أرجوزته هذه يحاول تربيع مثلثة قطرب . وهو يصف الألفاظ التى يتغير معناها بتغير حركاتها .

مثلا : سَلَامٌ ، سِلَامٌ ، سُلَامٌ . وقد نشر هــــذه القصيدة المكونة من رباعيات ثلاث وثلاثين ادوارد فيلمار(٣):

كذلك نظم صفى الدين قصيدة (الديوان ص ١١٠) كل خمسة أبيات منها على قافية واحدة . والقصيدة مكونة من خمسة وثلاثين مقطعاً أى أن عدد أبياتها ١٧٥ بيتاً . وتوجد قصيدة أخرى مخمسة بها ثلاثون مقطعا (أى أن عدد أبياتها مائة وخمسون بيتا) (٤) .

---

(١) جـ ٦ ص ١٥١

(٢) بروكلمان أساسى جـ ١ ـ ١٥٣ ، اضافى جـ ١ ص ١٦٠

(٣) Eduard Vilmar : Carmen de Vocibus Tergeminis arabicis A Qutrubum Anotorem relatum, Marbugi Cattorum 1857.

(٤) أولمان ص ٥٣ .

فالمزدوج إذا صار أحب فنون الشعر منذ أن نظم أبان اللاحق مزدوجا، وقد كثر استعماله فى وصف الحيوان والصيد . فنظم أبو فراس الحمدانى (ت ٩٦٨) مزدوجة فى وصف الصقر (١) ، كما نظم ابن نباته الحموى الفارق (٣٦٦) مزدوجا ثلاثمائة وأربع وخمسين بيتا عن الصيد بالكلاب والصقور (تحقيق محمد أسعد أطلس : مجلة المجمع العلمى العراقى العدد الثانى سنة ١٩٥٢ ص ٢٠٢ — ٣١٠) .

كما نظم أبو إسحاق الصابى (٢) أرجوزة عن الببغاء مطلعها :

أَنعتها صبيحةً مَليحهْ　　　ناطِقةً باللغة الفصيحهْ

وبعد ذلك استعمل المزدوج فى كافة الأغراض . استعمل فى نظم أى علم من العلوم ليسهل على الدارس فهمه . فهو كما يقول ابن سيده « وزن يسهل فى السمع ويقع فى النفس » (٣).

ويلاحظ أولمان (ص ٥٥) [راجع أيضا Franz Rosenthal,

History of Muslim Historicgraphy, Leiden 159 FF.]

إن الشعر العربى القديم يتعرض أحيانا لموقعة تاريخية ، ولكنه لا يصف المعركة وإنما يمدح العظيم الذى اشترك فيها أو أحرز النصر . وقد يفخر الشاعر بنفسه إن كان قد شارك فى الحرب . وفى مثل هذه المقطوعات الشعرية يستعمل المزدوج أيضا ، كما يلاحظ أنه ليس للعرب شعر تاريخى مثل الشاهنامة .

ولكن على بن الجهم (ت ٨٦٣) ـ ولعله أول من قصد ذلك ـ استعمل المزدوج

---

(١) الثعالبى : اليتيمة جـ ١ ـ ٥٨ ط ، ليدن ١٨٩٥ ص ٢٣٥ .
(٢) اليتيمة جـ ١ ـ ١١٨ .
(٣) اللسان جـ ٥ ـ ٣٥٠ أ ١٥ .

فى سرد تاريخ العالم ، لجاء فى ستمائة وستين بيتاً (١) ، إلا أن السرد جاء جافا ولم يستطع الشاعر إلا أن يقدم عملا يتسم بالسذاجة مثل :

أنا الذى يفعل ما يشاء　　ومن له العِــزُّ والبقاء
أنشأ خلق آدم إنشاء　　وَقَدَّ منه زَوْجَهُ حَوّاء
مبتدأ ذلك يوم الجمعه　　حتى إذا أكمل منه صنعه
أسكنه وزوجه الجنان　　فكان من أمرهما ما كان

ولابن المعتز مزدوج عن هذا النوع يصف فيه حياة الخليفة المعتضد فى ثمانمائة وثمان وثلاثين بيتا (٢) .

أما الأرجوزة التى نظمها الأمير تميم بن عامر بن أحمد بن علقمة (٨٩٦) التى نظمها فى تاريخ الأندلس حتى عبد الرحمن الثانى والتى ذكرها ابن القوطية كمصدر من مصادر تاريخ فتح الأندلس (٣) فلم تصل إلينا .

وقد وصلت إلينا قصيدة ابن عبد ربه (٩٤٠) التى نظم فيها أعمال عبد الرحمن الثالث (٩١٢ — ٩٦١) وحكمه . وهى مكونة فيما ذكر من ثمانمائة واثنين

---

(١) راجع تعليق خليل مردم على الديوان ص ٢٢٨ — ٢٥٠ .

(٢) راجع مارجوليوس ص ٦٥ من كتاب :

Margoliouth: Lectures on Arabic Historians, Kalkutta 1930

وروزنتال ص ١٥٩ : Rosenthal

وديوان ابن المعتز تحقيق Historiography C. Lang

ومجلة المستشرقين الألمان :

Z. D. M. G. 40, 1886, 563 - 61, 4. 41, 1887, 232 - 79.

(٣) راجع روزنتال ص ١٦١ ،وأولمان ص٥٦ ،وبروكلمان الملحق جـ ١ ص١٤٨

وتسعين بيتا (١) . وبعد أن مدحه فى أول الأرجوزة عدد أعماله وما حدث أيام حكمه سنة بعد أخرى . غير أن لغته بسيطة وإن كانت جافة كما يلاحظ أولمان .

وقد وصف فيها حروبه وغزواته وتاريخ كل :

وفى أولها يقول :

فالحمد لله على نعمائه   حمدا كثيرا وعلى آلائه

يا ملكا ذلت له الملوك   ليس له فى ملكه شريك

ثبت لعبد الله حسن نيته   واعطفه بالفضل على رعيته

ويقول فيها :

وبعدها غزاة ثنتى عشره   وكم بها من خبرة وعبره

غزا الامام حوله كتائب   كالبدر محفوفا به الكواكب

وقد تعددت الأراجيز فى تاريخ العالم بعد ذلك ، فنظم أبو طالب عبد الجبار المتنبي أرجوزة فى تسعمائة وستة أبيات (٢) .

وأرجوزته ليست مجرد سرد للحوادث كما فعل ابن عبد ربه ، بل إنها مزجت بمعلومات كثيرة . فيها كما يقول د . أحمد أمين (ظهر الإسلام جـ ٢ ص ١٢٠) الأدلة على وجود الله والحث على التفكير فى العالم ، والكلام على بدء الخليقة وسير الخلفاء الأربعة ، وبنى أمية ، وبنى أمية فى الأندلس ، وملوك الطوائف ، ودولة المرابطين » .

---

(١) العقد الفريد جـ ٢ — ٣٦٣ ، جـ ٤ (١/٥٠) وجرونى باوم ص ٢٦ .
Kritik u. Dichtkunst.

(٢) أولمان ص ٥٦ الذخيرة جـ ٢ ص ٤٠٤

أولها :

أبدأ باسم الله فى الترجيز　　رب الأنام الملك العزيز
ثم بذكر المصطفى محمد　　صلى عليه الله طول الأبد

ويقول فى التفكير فى الملكوت :

يامن يُجيل فكره للعِبْره　　فى كلّ موضوع له بالفكرَه
انظرْ إلى المواتِ والنباتِ　　والحيوان نَظر استِثْبَاتِ
كيف ترى التكوين فيها ماثلا
يُنْبِيك أنّ لقُواها فاعـــلا
يُؤلِّفُ الأربعة العَناصِرا　　يَمْنَع مِنْ أضّدادِها التنافرا

ويذكر بروكلمان أن هذه الارجوزة محاكاة لارجوزة يحيى بن الحكم الغزال (ت ٨٦٠) التى لم تصل إلينا عن فتح أسبانيا .

ونظم لسان الدين بن الخطيب (ت ١٣٧٤) صاحب الإحاطة فى تاريخ غرناطة أرجوزة فى تاريخ الخلفاء فى المشرق وفى أسبانيا وأفريقيا بعنوان « رقم الحلل فى نظم الدول (١) » .

كذلك نظم علم الدين الحسن السخاوى (ت ١٢٤٣) أرجوزة فى سيرة النبى فى عشرين فصلا ، ونظم تقى الدين أبو العباس النصيبى (ت ١٢٦٥) أرجوزة فى التاريخ وصل فيها حتى المستعصم ، كما نسب لابن عبد الباقى أرجوزة عن الخلفاء كتبت فى جزء .

---

(١) بروكلمان : اضافى جـ ١ ـ ١٤٨

روزنتال ١٦٢ ، أولمان نفس الموضع .

وفى سنة ١٥٧٠ نظم محمد بن عبد العزيز الكاليوكتى شعراً عن البرتغاليين فى مالبار Malabar (١) .

وأحصى بروكلمان غير هذه الأراجيز مائة وتسع أرجوزة كلها فى التاريخ(٢) وما لم يحصه كثير ، أحصى بعضه أولمان فى كتابه عن الرجز ، فضلا عن أراجيز أخرى وردت بفهرست كتابه بأسماء أخرى .

وفضلا عن أراجيز التاريخ هذه يوجد الكثير من الأراجيز فى مختلف العلوم فى النجوم والكواكب(٣) والطب(٤) والكيمياء(٥) والهندسة(٦) وفلاحة الأرض وزراعة البساتين(٧) والنحو والصرف(٨) والألفاظ المتشابهات(٩) والمواريث(١٠) والفقه(١١) ولعب الشطرنج(١٢) وأسماء القراء والرواة وأصول القراءات(١٣) وصفات الخيل(١٤) وتعليم الرمى بالسهام(١٥) .

---

(١) ملحوظة ٢٢ مجلة :
Grunebaum INCS 3, 1944 II, Near Eastern Studies, Chikago.

(٢) راجع فهرست بروكلمان تحت ارجوزة .

(٣) ارجوزة الأحكام لابن أبى الرجال [ت ١٠٤٠] ، ارجوزة فى صور الكواكب لأبى على الحسن بالقرن ١٢ وكذا ارجوزة على بن ابراهيم الشاطر [١٣٧٥] .

(٤) ارجوزة ابن سينا فى الطب [المنظومة فى الطب] ت ١٠٣٧ وله عدة أراجيز أخرى مثل أرجوزة فى الباهو أرجوزة فى حفظ الصحة .

(٥) أرجوزة الفضل بن المهذب بن الراهب .

(٦) أرجوزة زين الدين الجوبرى [القرن الثالث] .

(٧) أرجوزة سيد بن أبى جعفر بن ليون [ت١٣٤٦] باسم كتاب إبداء اللاحة وانهاء الرجاحة فى صناعة الفلاحة .

(٨) ملحة الإعراب للحريرى والفية ابن مالك [ت ١٢٧٣] .

(٩) أرجوزة أبى الخير محمد بن عبد الرحمن السخاوى [١٤٩٧] .

(١٠) أرجورة أبى اسحق بن ابراهيم بن ابى بدر البرى [١٢٩١] .

(١١) أرجوزة ابن عاصم فى الفقه المالكى . (١٢) أرجوزة ابن المبارية .

(١٣) أرجوزة الدانى . (١٤) أرجوزة الأمام المنصور بالله [١٢١٧]

(١٥) أرجوزة أبى بدر الحلبى منقر .

٢ ـ الموشحات :

ومن أهم الثورات على القافيـة التقليدية المحاولات الأندلسية ، وإن كانت لم تأت إلا بزيادة القيود المفروضة على القافية ، ولم تخففها كما يقول بحق دكتور نويهى:

« وهنا يشير بعضهم فى العادة إلى المحاولات التى طرأت على الشعر الأندلسى وغيره من تخميس وتوشيح وما إليها كمحاولات لإحداث شىء من التنويع فى الشكل القـديم . ولا شك أن هـذه المحاولات أحدثت شيئاً من التنويع كانت له طرافته وبهجته ، ولـكنه كان فى حقيقته زيادة فى التقييد ، ولم يـكن إقلالا منه ، فهذه المحاولات التى يعجب لها الكثيرون أكثر مما تستحق انتهت إلى طريق مسدود ولم تمد المجرى العام للشعر العربى ، لأنها ـ إن نظرنا إليها من وجهة تخفيف من تلك القيود أضافت إليها قيوداً جديدة . وربما كانت من تلك القيود المبتكرة فى أول عهدها ذات طرافة ، وربما قضت حاجة خاصة فى النفس الأندلسية إلى الزركشة (١) » .

... ...

حق أن التوشيح أضاف قيوداً جديدة على الشعر ، وإن كان فى انتقال الشاعر من قافية إلى أخرى أو فى استعماله روياً بعد آخر يحرر نفسه من هذه القيود بعض الشىء ، فلا يلتزم بها طوال القصيدة . وهذه هى صعوبة القافية قديما .

---

(٦) قضية الشعر الجديد ص ١٠٠

أما أن الموشحة لم تضف جديداً إلى الشعر العربى ، وأنها انتهت إلى طريق مسدود ، فكل محاولات التجديد بعد ذلك تنفيه ومنها محاولة الشعراء الجدد أو محاولات (الشعر المنطلق) كما يسميه دكتور نويهى .

والتوشيح تسمية مأخوذة من الوشاح وهو الشريط المرصع بالأحجار المختلفة ، وإنما سمى بذلك تشبيهاً له به لتعاقب قوافيه المختلفة ، وهو يغاير القصيدة التقليدية القديمة . فالقافية لا تطرد فيه ، بل إنه ليس قصيدة بالمعنى المألوف وهو تطور للتسميط . قال ابن خلدون « ينظمونه أسماطا أسماطا » .

وقد نشأ التوشيح متأثراً بالأغانى الشعبية فى آخر القرن الثالث الهجرى . وكان يتألف من أشطار طويلة أو متوسطة الطول ، ينتهى كل شطر منها بقافية واحدة . وفى القرن الرابع قسم الوشاحون الشطر الواحد إلى شطرين أو ثلاثة مقفاة مبتدئين بالأقفال (أول الموشح) ويسند هذا إلى يوسف بن هارون الرمادى (١٠٢٢م) . ثم قسموا الأغصان أيضا وهى الشطرات التى تأتى بعد الأقفال ويسند هذا إلى عبادة بن ماء السماء (١٠٢٥) وهو أول من بقيت موشحاته حتى اليوم . وضاعفوا التقسيمات فى القرن الخامس أكثر من هذا (١) .

والموشح فى صورته التى انتهى إليها يتركب من أربعة أسماط إلى عشرة (٢) والسمط يتألف من أقفال وأبيات يتفاوت عددها عادة بين الأربعة والعشرة . ويتألف القفل فى معظم الأحيان من شطرتين مقفاتين يتلوهما الدور ، وهو خمسة

---

(١) د . عبد العزيز الأهوانى : حركات التجديد فى الأدب العربى ص ٨٢ .

(٢) راجع كراتشكوفسكى ص ١٣٨ .

شطرات غالبا ، ثلاثة منها ذات قافية مغايرة لقافية القفل والاثنتان الأخيرتان لهما نفس قافيته التى توشح القطعة كلها . فلو فرضنا أن قافية القفل مثلا (أ ب) وقافية الشطرات الأولى من الدور (جـ د) لأصبح شكل قافية السمط بالموشحة هكذا :

أ ب   أ ب

جـ د   جـ د   جـ د

أ ب   أ ب

وهناك نوع آخر من الموشح يتكون القفل فيه من أربعة أشطار والغصن من ستة يجىء بعدها القفل ثانية ويسمى الخرجة [1].

أى يصبح شكل قافية السمط بالموشحة هكذا :

أ ب   أ ب   أ ب   أ ب

جـ د جـ د   جـ د   جـ د   جـ د

أ ب   أ ب   أ ب   أ ب

وهذا يتمثل فى موشحة لسان الدين بن الخطيب (١٣١٣ / ١٢٧٤) .

يقول ابن خلدون بالمقدمة « وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر فى قطرهم ، وتهذبت مناحيه وفنونه ، وبلغ التنميق فيه الغاية ، استحدث المتأخرون منهم فناً سموه بالموشح ، ينظمونه أسماطا أسماطا وأغصانا أغصانا ، يكثرون منها ، ومن أعاريضها المختلفة .

---

(١) حركات التجديد فى الأدب العربى ص٧٣ .

ويسمون المتعدد منها بيتا واحداً ويلتزمون عند قوافى تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة ، وأكثر ما تنتهى عندهم إلى سبعة أبيات ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب (١) .

ويعتبر أول مخترع للموشحات بالأندلس كما يقول ابن بسام (ت ٥٤٢هـ ١١٤٧) هو مقدم بن معافى القبريرى (وذلك بعد الحركات الأولى التى رأيناها عند الرمادى) . يقول ابن بسام « وأول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا واخترع طريقتها — فيما بلغنى — مقدم بن معافى القبرى الضرير وكان يضعها على أشطار الأشعار غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة بأخذ اللفظ الأمى والعجمى فيسميه المركز ويضع عليه الموشحة »(٢) وهو أحد شعراء الأمير عبد الله بن محمد المروانى ، وأخذ عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب العقد الفريد . ولم يبرز بعدهما فى هذا الميدان إلا عبادة القزاز ، شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية . وقد ذكر الأعلم البطليوسى أنه سمع أبا بكر بن زهير يقول : « كل الوشاحين عيال على عبادة القزاز فيما اتفق له من قوله :

بدر تمّ ، شمسُ ضُحى غُصنُ نقا ، مسكُ شَمّ (٣)
ما أتمّ ، ما أوضحا ما أورقا ، ما أنمّ
لا جرم ، من لمحا قد عشقا ، قد حُرِم

ويلاحظ أن القافية الداخلية هنا أكثر قيداً على الشاعر من قيد القافية التقليدية آخر البيت فقط بالتسميط التى اتبعه (٤) .

---

(١) المقدمة ص ١١٣ .
(٢) راجع كراتشكوفسكى ص ١٣٩ وما يليها .
(٣) المقدمة : ص ١١٣٨
(٤) التسميط هو القوافى الداخلية التى تقسم البيت إلى اجزاء متساوية .

ومن أشهر من أتى بعده ابن رافع شاعر المأمون بن ذى النون صاحب طليطلة ، ويحيى بن بقى ، والطليطلى، وأبو بكر الأبيض ، ومحمد بن أبى الفضل بن شرف وابن حيون ، والمهرين الفرس . وقد تعددت أنواع الموشحات حتى لقد عد منها أحد الباحثين — فيما يقول كراتشكوفسكى — ما لا يقل عن مائتين وخمسين (٢٥٠) نوعا [١] .

وخلافا للموشح التام الذى ذكرناه يوجد ما يسمى بالموشح غير التام أو الأقرع وهو ما ابتدىء فيه بالأبيات (الأغصان) وليس بالأقفال . ويتألف من خمسة أقفال وخمسة أبيات مثل موشح الشاعرة نزهون بنت الوزير القيعى [٢] .

فالموشح يخرج على وحدة القافية قبل أى شيء ، ويعنى بالإيقاع الذى يكسب الموشحة رنيناً يحلو فى الأسماع ، وكما يقول دكتور عبد العزيز الأهوانى [٣] ، فإن « التجديد فى الأوزان والقوافى هو بغير شك أوضح ما يفرق بين القصيدة والتوشيح بحيث يعتبر التوشيح ثورة عروضية قبل أى شيء آخر، تكافت بالملاءمة بين تطور الموسيقى العربية وبين فن الكلام المنظوم . ولا شك فى أنها استمدت طرافتها وجمالها وشغف الجمهور بها من هذه الناحية » [٤] .

ولا يفوتنا أن نذكر هنا الموشحة التى تنسب لابن المعتز وإن كان من الأرجح نسبتها لابن زهر الطبيب :

أيها الساقى اليك المشتكى   قد دعوناك وإن لم تسمع

---

(١) كراتشكوفسكى ص ٢٤

(٢) دار الطراز فى صناعة الموشحات لابن سناء الملك المصرى — دمشق ، سنة ١٩٤٩ .

(٣) حركات التجديد فى الأدب العربى ص ٧٣ وما يليها .

(٤) حركات التجديد في الأدب العربى ص ٧٧ ، راجع أيضاً ديوان ابن المعتز جـ ٣ ص ٢٧٥ .

ونديم همت في غرته
وبشرب الراح من راحته
كلما قد فاق من سكرته

جذب الزق اليه واتكا وسقاني أربعا في أربع

ما لعيني عَشِيَتْ بالنظرِ
أنكَرَتْ بعدك ضوء القَمَر
فإذا ما شئت فاسمع خَبَرِي

عَشِيت عيناى من طول البُكا وبكى بعضى على بعضى معى

غصن بانٍ مال من حيث التوى
باب من يهواه من فرط الجوى
خَفِقُ الأحشاء مرهون القوى

كلما فكر البين بكى وَيحَهُ يبكى لما لم يقع

لَيس لى صبرٌ ولا لى جَلَدُ
يا لِقَومى عـذلوا واجتهدوا
أنكروا دعواى مما أجـد

مثل حالى حقه أن يشتكى كمد اليأس وذُلُّ الطمع

كبدٌ حَرَّى ودمعٌ يكف
يذرف الدمع ولا ينذِفُ
أيها المُعْرِضُ عما أصفُ
قد نما حبيّ بقلبي وزكا   لاتخل فى الحب أنى مدّعى

وهو فى هذه الموشحة إذاً لا يغير إلا القافية ، فيأتى بشطرين مختلفى القافية يتبعهما بثلاثة أشطار من قافية واحدة ويعود ليأتى بشطرين من نفس القافيتين الأوليين . فهو يمثل إذاً النوع الأول الذى ذكرناه للموشحة الأندلسية .

وتزايد عدد الشعراء الذين استهوتهم الموشحات ، وراجت لدى كبار الشعراء فيما بين أواخر القرن الخامس والثامن . وازدهر الفن حتى بلغ أوج ازدهاره فى القرن الثانى عشر ، وكان قمته الطبيب أبو بكر بن زهر (١١١٣ — ١١٩٩) ، المعروف باسم Avenzoar (١) فى القرون الوسطى، ثم ما لبث أن انتشر فى الأقطار العربية الأخرى. واستمر الإقبال عليه بالأندلس وإن كان الاهتمام به قد اخذ يقل عن ذى قبل. فنجد الكثير من الشعراء يقلدون موشح إبراهيم بن سهل (ت ١٢٦٠) وهو مكون من أحد عشر قفلا وعشرة أبيات (حسب رواية نفح الطيب ج ٤ ص ١٩٨) (٢) .

قفـــل

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى
قلب صب حله عن مكنس

(١) راجع كراتشكوفسكى ص ١٤١ وما يليها .
(٢) موسيقى الشعر ص ٢٢٤ .

فهو فى حر وخفض مثل ما

لعبت ريح الصبا بالقبس

بيت * * *

يا بدورا اطلعت يوم النوى

غررا تلك فى نهج الغرر

ما لقلبي فى الهوى ذنب سوى

منكم الحسن ومن عين النظر

أجتنى اللذات مكلوم الجوى

والتذاذى من حبيبي بالفكر

قفل * * *

كلما أشكره وجداً بسما

كالربا بالعارض المنبجس

إذ يقيم القطر فيها مأتما

وهى من بهجتها فى عرس

* * *

بيت

غالب لى غالب بالتؤدة

بأبى أفديه من جاف رقيق

ما رأينا مثل ثغر نضده

اقحوانا عصرت منه رحيق

أخذت عيناه منه العربده

وفؤادى سكره ما أن يفيق

قفل * * *

فاحم الجمة معسول اللمى

أكحل اللفظ شهى اللمس

وجهه يتلو الضحى مبتسما

وهو من إعراضه فى عبس

بيت * * *

أيها السائل عن ذلى لديه

لى يجنى الذنب وهو المذنب

أخذت شمس الضحى من وجنتيه

مشرقا للصب فيه مغرب

ذهبت أدمع أجفانى عليه

وله خد بلحظى مذهب

قفل * * *

يطلع البدر عليه كلما

لاحظته مقلتى فى الخلق

ليت شعرى أى شىء حرما

ذلك الورد على المفترس

بيت * * *

كلما أشكو اليه حرقى

غادرتنى مقلتاه دنفا

تركت ألحاظه من رمقى

أثر النمل على صم الصفا

وأنا أشكره فيما بقى

لست ألحاه على ما أتلفا

* * *

قفل

فهو عندى عادل إن ظلما
وعذولى نطقه كالخـــــرس
ليس لى فى الحب حكم بعد ما
حلّ من نفسى محل النفس

بيت

* * *

منه للنار بأحشائى اضطرام
يلتظى فى كل حين ما يشا
وهى فى خديه برد وسلام
وهى ضر وحريق فى الحشا
أتقى منه على حكم الغرام
أسـد الغاب وأهواه رشا

قفل

* * *

قلت لما أن تبدى معلما
وهو من ألحاظه فى حرس
أيها الآخـذ قلـبى مغنما
أجعل الوصل مكان الخمس

فالقفل هنا مكون من أربعة أشطار ، والبيت مكون من ستة ، والقافية فى القفل تتكرر دائماً فى الشطر الأول والثالث . وتغير القافية فى الشطر الثانى والرابع . أما القافية فى البيت فهى تتحد فى الأشطار الفردية كما تتحد فى الأشطار الزوجية وتختلف القافية فى كل بيت عنها فى الأبيات الأخرى ويمكن أن نرمز لها بالتالى :

أ ب　　　　　جـ د

أ ب　　　　　جـ د

* * *

هـ و　　　　　س ص

هـ و　　　　　س ص

هـ و　　　　　س ص

* * *

أ ب　　　　　جـ د

أ ب　　　　　جـ د

والأبيات والأقفال اشتركتا فى الوزن فهى من بحر الرمل . وليس يلزم بالضرورة أن يكون الوزن فى الأبيات هو نفس الوزن فى الأقفال .

وقد اشتهر هذا الموشح لتقليد الكثيرين من الشعراء بالمشرق والمغرب العربى له . وأشهر من قلده لسان الدين بن الخطيب (١٣١٣ — ١٣٧٤) آخر شعراء غرناطة ومطلع موشحه .

جادك الغيث إذا الغيث همى

يا زمان الوصل بالأندلس

لم يكن وصلك إلا حلما
في الكرى أو خلسة المختلس

إذ يقود الدهر أشتات المنى
ينقل الخطو على ما يرسم

زمراً بين فرادى وثنى
مثلما يدعو الوفودَ الموسِمُ

والحيا قد جلّل الروضى سنى
فثغور الروض عنه تبسم

وروى النعمان عن ماء السّما
كيف يروى مالكٌ عن أنس

فكساه الحسن ثوبا معلما
يزدهى عنه بأبهى ملبس

وهو موشح يبدأ بالقفل ثم يأتى الغصن . وهو من بحر الرمل مثل موشح إبراهيم بن سهل . واشتمل حسب رواية نفح الطيب (ج ٤ ص ١٩٨)[1] على أحد عشر قفلا وعشرة أبيات .

---

(١) موسيقى الشعر ص ٢٢٤

ويتحدث ابن الخطيب عن الموشحة فيقول : « ومما قلته من الموشحات التى انفرد باختراعها الأندلسيون وطمس الآن رسمها (١) .

أما موشح الشاعرة نزهون بنت الوزير القيمى فهو غير تام لأنه يبدأ بالغصن وهو من بحر الرمل (وفيه تصرف) (٢) .

رب ليل ظفرت بالبدر ونجوم السماء لم تدر

ويذكر ابن سناء الملك أن عدد أجزاء القفل الواحد قد تصل إلى ثمانية (٣)

مثل :

على عيون العين نمى الدرارى

من شـــغف بالحـــب

واستعذب العذاب والتذ حالته

من أســـــف وكرب

ويعلق د . إبراهيم أنيس على هذا بقوله :

« نرى القفل قد فقد شيئاً من موسيقاه وطالت الفقرات على المسامع ، حتى كاد أن ينسى كيف بدىء به وكيف انتهى . والسامع ينظر فى الشعر إسراعا إلى تردد القوافى ، حتى يتحقق النغم الموسيقى الذى هو شرط أساسى فى الشعر العربى » .

---

(١) حركات التجديد ص ٧٣ وما يليها .

(٢) نفح الطيب جـ ٤ — ص ١٩٥ ، التنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤٧١ ، موسيقى الشعر ٢٢٣ .

(٣) ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر — ص ٢٢٦

وقد أدى هذا التكلف — فيما نرى — إلى خروج الموشح عن دائرة الاستمتاع بالسمع إلى الاستمتاع بالنظر وأصبح الموشح يقرأ ولا يسمع ، حتى يرى القارىء ما فيه من مقابلة واتفاق فى قوافى القفل أو البيت رؤية منظورة ، وإن كان سمعه لا يمكنه أن يدرك هذا عند القراءة ، أى أنها تحولت إلى موشحة منظورة وليست مسموعة فخرجت إلى حيز الفنون التشكيلية .

* * *

بالرغم من ان الموشحات قد تطورت عن الطراز المسمّط كما لاحظ ابن خلدون إذ يقول :

« وأما أهل الاندلس فلما أكثر الشعر فى قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية ، استحدث المتأخرون منهم فناً منه سموه بالموشح ، ينظمونه أسماطاً أسماطاً وأغصاناً أغصاناً ، يكثرون منها ، ومن أعاريضها المختلفة » (١) .

بالرغم من هذا فقد حاول بعض الباحثين الغربيين أن يثبت تأثر الموشحات الأندلسية بالشعر البروفنسالى الفرنسى Provensal ، والمنى زانج Minnesang (٢) الألمانى .

وأن شعر التروبادور قد تأثر أولا بالشعر البروفنسالى ثم أثر فى الموشحات.

ويحاول فوسلر Vossler فى دراسته عن برنارد فون فنتادورن (٣) .

---

(١) المقـدمة ص ١١٣٧ ، ١١٣٨

(٢) هى أغانى الحب لدى فرسان القرون الوسطى بالقرنين ١٢ — ١٤ ، وموضوعها : المرأة The Minne وكانوا يتمنون فى المرأة المتزوجة التى يخضعهم لعبوديتها الرحل دون شروط وتبغى خدماته لها دون مقابل ، والمينى الفاضلة هى مثال الطهر والمحافظة على التقاليد .

(٣) Bernard V. Ventadorn
in den Sizungsberichten der Königl-bayer. AK. der Wiss. Mänchen 1918.

(ص ١٢٤ وما يليها) أن يثبت أولا تأثر البروفنسال بالشـــعر اللاتينى القديم وخاصة شعر أوفيد Ovid خاصة وأنه ورد بهذا الشعر بعض العبارات الميثولوجية الكلاسيكية وكذا الشعر التروبادورى .

وبمراجعة الكتب التى تؤرخ للأدب الألمانى أوالفرنسى، نجد أن هذه الفكرة تتكرر أيضا ، ناصة على أن المينى زانج متأثر بالتروبادور الفرنسى .

فنى كتاب باول فيشتر Paul Fechter

Geschichte der deutschen Literatur / Gütersloh 1960.

(جـ ١ ص ٣٦) نقرأ أن المينى زانج عرف أوائل القرن الثالث عشر متأثراً بالمثال الفرنسى بشعر التروفير Trouvere (١) .

كما نجد أيضاً هلموت دى بور Helmut de Boor يبين كيف أن المينى زانج تقليد وتطوير للشعر البروفنسالى ، وإن كان يعلل هذا (فى ص ٢٢٦) بأن معرفتنا بالشعر الغنائى الألمانى السابق له غير واضحة ومحدودة جداً ، على حين أن ديوان التروبادور البروفنسالى غنيـــة جداً ، مما يجعلنا نميل للاعتقاد بأنهما قد أثريا المينى زانج الألمانى فى محاولاته لتقليد أشكالها ذات المقطوعات الشعرية Strophenformen أو أننا نعتمد على الاقرار لأشكال التروبادور البروفنسالى(٢) وتحليلها عند التعرض للحديث عن نوعية وشكل أغانى الشعراء الالمان آنذاك

وفى ص ٢١٦ يقول :

« إن المينى زانج ليس مشكلة ألمانية داخلية وإنما هو بالمعنى الضيق مشكلة بروفنسالية وبالمعنى الواسع مشكلة أوربية . فقبل المينى زانج لم تكن لدينا على

---

(١) جماعة التروفير كانوا ينظمون الشعر فى شمال فرنسا فى لغة « أويل » .
(٢) جماعة التروبادور هم شعراء فرنسيون بالعصور الوسطى كانوا يعيشون فى جنوب فرنسا وينشدون فى لغة (الاوك) .

الأرض الألمانية أى أغان شعبية معروفة ، والقليل الذى نعرفه لا يصلح لتفسير مشكلة الميني زانج » .

إلا أن الأستاذ دي بور فى نفس الكتاب ص٢٣٨[1] بعد الاستطراد فى بحث مشكلة الميني زانج يحاول أن يتلمس له أصولا قديمة فى الأدب الألمانى، ويرجع به إلى مجموعة من الشعراء الغنائيين الألمان ، وإن كانوا بعيدين مكاناً عن الشعر الغنائى البروفنسالى التروبادورى ، فقد ظهروا فى منطقة النمسا وبافاريا ، ولا صلة لشعرهم الغنائى سواء من ناحية المعنى أو من ناحية الشكل بالمثال البروفنسالى. وهم مجموعة من الشعراء ظهرت بالقرن الثانى عشر الميلادى ، مثل **Heinrich von Melk** فى قصيدته **Von des tôdes gehügede** (١١٦٠) .

كذلك نجد دائرة المعارف البريطانية تقرر فى مادة **Minnesingers** أن الشعر الألمانى (مينى زانج) قدمه الأدب البروفنسالى إلى الشعر الألمانى . ولكن الميني زانج الألمانى لم يكن تقليداً سلافياً لشعر التروبادور، إذ أن النبرة فيه بوجه عام كانت أصح وأكثر جدية ، وكيف أن شاعر الميني كان من النبلاء وإن كان ينتمى إلى الطبقة المتواضعة . وكانت أشعارهم موجهة إلى امرأة متزوجة غالباً ما تكون أرفع منه منزلة . ولم يكن مسموحاً له أن يصرح باسم محبوبته أو يفصح عن شخصيتها . كذلك لم يكن مصرحا له بالتعبير المباشر عن إحساسه .

فالشعر الغنائى الألمانى (الميني زانج) متأثر فى الأغلب بشعر التروبادور البروفنسالى وإن كان ثمة نوع مبكر منه وجد فى بافاريا والنمسا ويبعد عن التأثر به . أما شعر التروبادور نفسه فلم يذكر أحد بم تأثر ، بل يكتفى يذكر أن التروبادور هم شعراء

---

(١) ص ٢٣٨ **Geschichte der deutschen Literatur Bd. II**
C. H. Beck Verlag, München 1953.

جنوب فرنسا ، والواقع فى شمال أسبانيا وشمال إيطاليا والذين كانوا يكتبون بلغة الأوك (Langue d'oc) من نهاية القرن الحادى عشر حتى آخر القرن الثالث عشر .

ونجد بدائرة المعارف البريطانية مادة (Troubadours) محاولة لتفسير الكلمة (Troubadour) وأنها من الكلمة Trobador فى لغة الأوك ، وأن المفرد منها فى حالة النصب هو (Trobaire) أى « شاعراً » من الفعل Trobar بمعنى يجد أو يخترع وبالفرنسية الحديثة Trouvère, Trouver . فالتروبادور إذا كان نوعا من الأشعار الجديدة المخترعة التى وجدت نوعا من الشكل الجديد لأغان متقنة الصنعة .

وتستطرد دائرة المعارف البريطانية لتبين أن الأثر الاجتماعى للتروبادور لا مثيل له فى شعر القرون الوسطى فقد كانت لهم حرية القول فقاموا بمناقشة مسائل سياسية ، وخلقوا ـ قبل أى شىء ـ حول سيدات البلاط جواً من الرعاية والإمتاع لم يماثلها أى شىء حتى الآن .

وتتحدث الدائرة عن السبب فى اضمحلال هذا النوع من الشعر واختفائه ، مرجعة ذلك إلى النضال بين روما ومجموعة القساوسة بمدينة ألب Alb بجنوب فرنسا ، تلك المجموعة التى انشقت عن الكنيسة فى روما . وكان لهم تعاليم غاية فى الزهد والتقشف بشروا بها بين الناس ليصرفوهم عن المباهج الدنيوية . واستمرت الحرب من ١٢٠٩ حتى ١٢٢٩ . ومن ثم وجد الناس وخاصة النبلاء الذين كانوا يرعون التروبادور ما يشغلهم عنه فما لبث أن انصرف عنه ، الشعراء .

ونحن إذا حاولنا استعراض هذه الآراء جميعا وجدنا أنها لا تنهض دليلا على تأثر الشعر البروفنسالى أو المينى زانج بالشعر اللاتينى وأن هذا النوع ليس المؤثر

فى شعر الموشحات الأندلسية، فطريقة التروبادور بالتفكير لا تترك مجالا لمقارنتها بطريقة أوفيد [1] فضلا عن أن أساليب التعبير تختلف .

إن حب أوفيد حب عدوانى وإيجابى على حين أن شعر التروبادور أو المينى زانج سلبى وعفيف يتغنى بحب المعشوقات بلا مطمع وبدون تصريح باسم المحبوبة أيضا أو التصريح بالحب بتعبير مباشر أيضا .

وطابع أشعار أوفيد كلها الاستخفاف وليس هـــذا طابع التروبادور أو المينى زانج .

أوفيد يحب المتعة ويعبر عن رغبته بأسلوب شيق جذاب ويقدم للعاشق كل ما يرغب فيه ، فهو ينصحه بما يجب أن يتبعه مع محبوبته فى ديوانه فن الحب ars amatoria ويقدم له ما يعنيه فى مائة سطر يطلق عليها Medicaming Farmae وإن أراد التخلص ممن يحبه ، قدم له نصائحه فى ديوانه remende aamoris

---

(١) ولد أوفيد Publius Ouidius Naso عام ٤٣ ق٠م وتوفى ١٨ ميلادية وهو شاعر رومانى تتميز أعماله بالزخرفة اللفظية ورشاقة الأسلوب .

تنقسم أعماله إلى مجموعات ثلاث : غرامية ، اسطورية ، وأشعار كتبها فى المنفى [بمدينة تومى جنوبى نهر الدانوب من ٨ م — ١٨ م] وباستثناء قصائده الاسطورية فان شعره غنائى يمكن أن ينقسم الى :

١ — قصائد غرامية Amores Heroidum Epistolae (Liebe-elegien)

وتشمل : ا — خطابات البطلات وهى خطابات ارسلتها نساء إلى أزواجهن وأعشاقهن .

ب — قصائد الحب ويتغنى فيها بمحاسن صاحبته كورينا .

ج — فن الحب ars amatoria وبها تعليمات يتبعها العشاق أثناء الحب .

د — دواء الحب remendia وبه ارشادات يتخلص بها المرء ممن يحبه ويريد التهرب منه .

٢ — أما اشعار الاساطير فكل قصيدة منها تتخذ من أسطورة أو أكثر موضوعاتها وتدور فكرة ديوانه ميتامورفوسيس Metamorphosen [أى مسخ الأشياء] حول مسخ الأشياء والاشخاص إلى صور وأشكال مختلفة وكذا فى شعر الميثولوجى ديوانه فاستى **Fasti.**

٣ — وأشعار المنفى ترستيا Tristia تصور آلامه فى منفاه ، وتوسله إلى الامبراطور وطلبه الرحمة منه .

وهو يتغنى بمحاسن صاحبته كورينا مصرحا باسمها فى قصائد الحب Amores وليس هذا من سمات شاعر التروبادور أو المينى زانج .

وتشير دائرة المعارف البريطانية فى مادة (أوفيد) إلى أنه أثر فى شعراء النهضة الإيطالية كما تأثر به بعض الشعراء الإنجليز أكثر من تأثرهم بأى شاعر كلاسيكى آخر، بل أكثر من تأثرهم بفرجيل أيضاً، ومنهم مارلو، وسبنسر، وشكسبير، وملتن، ودرايدن .

وكل هؤلاء لا يمكن أن تقارن أعمالهم بأعمال شعراء التروبادور والمينى زانج. هذا إن اقتنعنا بأن أثر العمل الواحد لا بد أن يكون له صدى مشترك أو فى اتجاه واحد على الأقل لدى المتلقين ولو بصورة عامة .

على أن فوسلر Vossler نفسه صاحب فكرة تأثر التروبادور بشعر أوفيد يعود فيقول(١) بأن شعراء التروبادور قد منعتهم طريقتهم فى الحياة من الاتصال الوثيق بالفن الكلاسيكى وخاصة بأستاذهم المحبوب أوفيد .

وهل من الممكن أن ينشأ التأثر بشعر لم يكن لهم به اتصال وثيق ؟

كذلك فإن وجود بعض العبـــارات عن الميثولوجى الكلاسيكية بشعر التروبادور لا تعنى بالضرورة أنه لاتينى أو يونانى النشأة وبالمثل فى شعر المينى زانج . فهذه الخرافات ليست إلا حلية بالشعر، وليس لها شأن بالنشأة .

وليس معنى هذا نفى الآثار الكلاسيكية أو المسيحية بالشعر التروبادورى، لأن هذا الشعر لا يمكن بداهة أن يتخلص من هذه الآثار كلية، ولكن الشعر الكلاسيكى

---

(١) نفس المرجع السابق ص ١٢٤

سواء اللاتيني أو اليوناني لا يمكن أن يكون مثالا لهذا الشعر التروبادوري . لأن أوفيد وغيره من شعراء الكلاسيك لم يعرفوا شعر المراثي ذا الأقدام الستة بكل سطر Epischer Hexameter أو شعر القصص ذا الأقدام الخمسة بكل سطر Elegischer Pentameter ولم يعرفوا شعر البلاط الغنائي بنفس البناء العربي أو البروفنسالي أو الألماني لأن روما لم يكن لديها مجتمع بلاط ، ولم يكن لها حاجة إلى طبقة الفروسية ، ولا يمكن أن تكون جماعات الجنود الرومانية ممثلة للفروسية بالقرون الوسطى ، بل إن أوفيد نفسه يعرض صور هؤلاء الجنود بطريقة لا تدعو الاحترام ، بل ويحقرهم أمام النساء (Amores III, 8, 9) .

في الشعر اللاتيني يوجد كثير من القصائد التي تتناول الموضوعات الإنسانية العامة مثله في ذلك مثل أي شعر آخر . وقد تناول الحب أيضاً ، إلا أن الموضوعات التي تناولها الشعر العربي والتروبادوري تدور في فلك لا يعرفه الشعر اللاتيني . والشعر العربي يرتكز في هذا على أرضية ثابتة ودائمة ، على حين أن الشعر البروفنسالي أو الألماني لا يمثل إلا حركة طارئة سرعان ما اختفت . ومن ثم فإن ماقاله أيرسمان Ehrismann عند حديثه عن هذه الحركة بألمانيا لا مغالاة فيه حين يقول : « بأنها ظاهرة طارئة » .

(١) Eine Vorübergehende Modeerscheinung

وقد تبين في الإنتاج المبكر التروبادوري هذا النظام في شكل متكامل ، وهذا لا يمكن أن يتأتى إلا إذا كان متطوراً عن تجارب طويلة في نفس الميدان ، ومثل هذا التطور لا يمكن أن ينشأ في أرض مسيحية ، ولكن في أرض عربية أندلسية .

إن التروبادور والميني زانج يتحركان في دائرة فكرية لا مثيل لها في الأدب الغربي . وقد تغنى هؤلاء الشعراء بالحب ولكنهم عبروا عن ذلك بطريقة منهجية معينة

---

(٢) Lit. – Gesch. des MA. 2. T. I. Hälfte S. 26. ff

بل إن بعضهم قد وفق فى التعبير عن أفكار مبتكرة أو تناول الموضوع بطريقة طبيعية ، إلا أنهم حين يبتعدون بهذا المنهج يفقدون صفاتهم كشعراء غنائيين .

أما فى العالم العربى، فإن هذا النوع من الأغراض والمفاهيم ممثل فى شعر الغزل فى جميع عصوره الأدبية سواء أ كان ذلك عند شعراء الأمويين أو العباسيين أو فى مختلف الأمصار بعد ذلك حيث يوجد الخلفاء أو الولاة والملوك .

بل إن نفس الدوافع التى نجدها يشعر المينى زانج موجودة فى الشعر الجاهلى نفسه . فالذوق العربى العام لم يتغير على مر العصور كما لم تتغير اللغة أيضاً .

ولعل من المفيد أن نرجع إلى ما كتبه دى بور De Boor (جـ ٢ ص ٢١٦) عن المينى زانج ويبين أنه أول شعر ألمانى يتحدث فيه الشاعر عن نفسه ويعبر عن إحساسه سواء فى ألمانيا أو فى أوروبا القرون الوسطى. أما تكرير كلمات « أنا » قبل ذلك فى الصلاة ، أو الاعتراف بالكنيسة أو الشكوى من الخطيئة فلم تكن إلا كلمات ألقتها الكنيسة فى فم الإنسان المسيحى آنذاك . . . كانت أشعار القرنين الحادى والثانى عشر اللذين شاهداً الإصلاح الدينى إذا ما عبرت عن الإحساس البشرى لا تعبر إلا عن الحياة الآخرة والخضوع لله . أما عن علاقات البشر بعضهم ببعض بالحياة الدنيا فلم يعبر عنها إلا إن كانت تخـــدم الموضوع الأساسى وتبين علاقتهم بالرب أو تتحدث عن شفاء النفس دينياً ، أى تتحدث عن حب الأخوة فى الله وتعبر عن الخضوع له . ولم تتحدث هذه الأشعار إطلاقا عن علاقة البشر ببعضهم أو عن علاقة الشاعر بزوجته وأطفاله ، فقد اعتبر هذا الحديث خطراً على شفاء الروح . وفجأة وسط هذا الجو المشبع بالوعظ الدينى يظهر نوع جديد من الشعر الغنائى لا يتغنى إلا بموضوع وحيد يتصل بالحياة الدنيا ويدور حول الإنسان الفرد ويعبر عن إحساسه فقط ، بل يعبر حتى عن حب الرجل للمرأة .

Helmut de Boor : Geschichte der deutschen Literatu.r (١)

وبالرغم من أن هذا التحول يبدو أمام أعيننا فجأة ، إلا أنه سرعان ما نظم نفسه وانتظم داخل إطار التحول الفكرى ليتمكن من تناول الموضوع الرئيسى عنده وهو التقويم الجديد والخلق الإبداعى النامى لصورة الإنسان الجديدة .

وليس من المستغرب أن تصبح التجارب البشرية الداخليـــة الدنيوية ، والإحساسات الآدمية العميقة داخل هذا الإطار موضوع الشعر وأن يعبر عن حب الرجل وحب المرأة . ولكن من المستغرب حقاً أن هذه التجربة لم يعبر عنها بصورة شديدة التركيز فحسب ، بل بصورة مخالفة لما ورد قبلها بالشعر أيضـــاً ، فقد استطاع شعر المينى زانج أن يعبر عن أدق الإحساس النفسى بالحب وأن يصل فى تعبيره إلى أعماق هذا الإحساس تفصيلا وتحليلا ، لقد كان هذا الفن منذ بدئه فناً واعيا لما يهدف له ، ولم يكن ينقصه منذ نشأته المفردات اللغوية أو الصور الفنية اللازمة للتعبير عن التجربة النفسية بطريقة يمكن أن تتواكب معه .

والجديد المستغرب أيضا التمكن السريع للشكل المكتسب ، واكتشاف لشعر المقطوعات كصورة فنية جديدة وتطور هذا الشعر إلى تركيب فنى لغوى واع . ليس فقط لأن المقطوعات الغنائية تكوين نغمى كامل فى نظام رفيع القدر من التشكيل الفنى ولكن للشكل المزدوج القافية للشعر القصصى .

ويتحدث دى بور عن نشأة المينى زانج والتروبادور فيأتى بكافة الاحتمالات ويناقشها ويعرض الاحتمالات الأربعة وهى :

١ — أغانى الحب الشعبية التى وجدت قبـل فترة التدوين الأدبى .

ولكنه شكك فى هذا الاحتمال باعتبار أن إمكانية تقدير هذه الأغانى وتأثيرها على الشكل الفنى والفكرى للمينى زانج غير متوفرة . وفضلا عن هذا فإننا نرى أن فى هذا إحالة على مجهول ، والإحالة على المجهول تخرج بها عن النطاق الواجب توافره فى البحث العلمى .

٢ — التكوين الاجتماعي الحقيقي الكائن آنذاك عند نشأة هذا النوع من الشعر فقد ارتفعت النظرة إلى المرأة آنذاك نتيجة لوجود الاقطاعيات ، وكان القانون البروفنسالي يعطي للمرأة حق الميراث ، فأصبحت المرأة في منزلة رفيعة اجتماعيا ، وكان بعض من يخدمونها ينظمون الشعر فأتيح لهم التطلع إليها في تبتل وتوله .

ولكن هذا التصور يحمل المبنى زانج افتراض اجتماعي محض ، ومن ثم يجب أن نتحفظ عند تقريره . وهو يخرج قيمة التجربة الشعرية التي ترفع منزلة المرأة من الاعتبار ، كما يهمل النظر إلى ما في هذه التجربة من جدية ، إهماله لحرارة العاطفة المتواكبة في إحساس الشاعر داخليا .

٣ — التجربة الدينية : وهذا هو التفسير الذي يحاول أن يربط بين التزلف للمرأة وبين ما كان يكمن في أعماق القلوب آنذاك من التعبد للعذراء .

والمماثلة في الأمرين مغرية ، وكان من الممكن أن توضح ما أهمله التفسير الاجتماعي السابق . فهنا نرى تجلي المرأة المتصاعد لأعلى الدرجات الدينية كما نرى تفاني الرجل في التعبد الديني . فهو تصور يرى في عبادة الحب صورة من صور التفاني في الحب السماوي للعذراء معكوسا على بنات حواء . ولكنه تصور يجعل المشكلة يسيرة للغاية ، ولو كان حل المشكلة بهذه السهولة لوجب أن تكثر في مصطلحات المبنى زانج ، سمات واضحة تقربها من الرموز التي اختصت بها العذراء . وهذا ما لا يستطيع أحد أن يدلل على وجوده بطريقة ملفتة للنظر . وفضلا عن هذا فإن التصور لم يبين لنا لم كان التودد إلى نساء الاقطاعيات أهم صور وأشكال التجارب الشعرية في هذا النوع من الشعر .

٤ — الإقتداء بالمثل اللاتينية : وقد حاول الكثير من الباحثين التدليل على ذلك فهننيج بونكمان Hennig Brinkmann حاول إثبات أن الشعر الغنائي

Minnelyrik فى جميع البواعث ووسائل التعبير الشعرية يمكن أن تعود بها لأصول باللاتينية المتوسطة وأدبها . ويصل أحيانا بالمديح الدينى Geistliche Panegrik وشدة رهافة الحس بأدب المراسلات بين رجال الدين المثقفين ونساء متدينات أو دنيويات وأحيانا أخرى أغانى العصور الوسطى Vagantenlyrik وحبها الشهوانى ungebrochene Erotik كذلك حاول يوليوس شفيترنج Julius Schwietering فى دراسات متفرقة أن يبرهن على التأثير المباشر لشعر أوفيد Ovid الشهوانى على هذا الشعر .

وأغانى العصور الوسطى Vagantenlyrik عاشت وعرفت قبل أن توجد المينى زانج وأثناء وجودها أيضاً وإننا لنجد حقاً آثاراً واضحة لها على المينى زانج ، ولكننا نجد أيضاً آثارا واضحة لها على المينى زانج بهذه الأغانى وهذه الآثار ليست كافية لتقديم إيضاح يدلل على صحة نسبة المينى زانج العضوية ، لها لأن هذا التأثير لا يمس كيان المينى زانج ووجوده الذى لا يمكن أن تغفل عنه كافة العلاقات المسببه له .

فشعر القرون الوسطى الغنائى فى حقيقته شعر جماعى Sodalen – Dichtung أى شعر جماعة المتكلمين Wir – Dichtung على حين أن شعر المينى زانج شعر الأنا الفردية، أى شعر المتكلم المفرد ich-Dichtung . هو غناء للفتاة وليس غناء للسيدات وهو تعبير عن رغبته بلا خجل — على طرف نقيض من المينى زانج — يتغنى بجمال الروح وبطهر الحب .

أما بالنسبة لأغانى المديح الدينية Die Klerikerpanegytik ومراسلات رجال الدين Brieferotik فلم تظهر إلا فى شمال فرنسا، على حين أن المينى زانج بروفنسالى، أى ظهر فى جنوب فرنسا . فضـــلا عن هذا فان هذا النوع من الأدب اللاتينى استعمل صورا معينة مختارة من فنون النثر، كما استعمل وزن الهكساميتر الكلاسيكى

على حين أن المينى زانج قد عرف منذ نشأته ثراء Der klassische Hexameter واسعا فى القوالب الغنائية ، ومن ثم يجب اعتبار هذين الفنين فنين متوازيين دون محاولة إثبات تأثر أحدهما بالآخر أو تطوره عنه .

كذلك فان تقدم الرسائل الدينية زمنيا عن المينى زانج وأنها كانت متداولة فى الأوساط الكنسية وأن الفرسان قد أخذوها عن رجال الدين وطوروها فى صورة مكتملة فى أغانى الحب لا يعطينا الحق فى القول بأن هذه الأغانى تنتمى عضويا إلى رسائل رجال الدين وأنها ناشئة عنها .

وبالنسبة لأوفيد الذى أفادت منه رسائل الحب التى كتبها رجال الدين كما أفادت منه اغانى القرون الوسطى أيضا ، فانه يقدم أيضا الكثير من الامكانات ووسائل التعبير عن فن حب من نوع مغاير وعن عبادة حب رفيع النشأة . فعنده – وهو العارف ببواطن الأمور الماكر – نفتقد الصلة المباشرة بالمحور الذى ترتكز عليه كل أغانى المينى زانج وهو التقديس الحقيقى للمرأة وإجلالها والتسامى بروحها فهو يفتقد الصلة بالتأثير الطاهر للحب الحقيقى .

كذلك يبقى الجانب التقليدى للمينى زانج إذا نسبناه لأوفيد دون تفسير ، وإن كنا لا نستطيع أن ننكر واعين أو غير واعين وجود أثر ما لاوفيد فى الشعر الغنائى أو الشعر القصصى لكننا نرفض أن يكون هو الأساس فى نشأة المينى زانج .

٥ – الاقتداء بالمثل العربية : أى الاقتداء بأغانى الحب العربية وقديما ورد هذا التفسير بالدراسات الرومانتيكية ، كما ينادى به فى العصر الحديث كونراد بورداخ Konrad Burdach والباحث الامريكى لورانس ايكر Lawrence Ecker.

فقد وجد فى اللغة العربية قبل أقدم الأغانى فى البروفنسال شعر حب غنائى فى مقطوعات مختلفة يتضمن أغراضا تقليدية عاشت قرون طويلة فثبتت وتنوعت ،

وهو نوع من الفنون الشعرية الغنائيه يتحدث فيه الشاعر عن نفسه وتظهر فيه المرأة فى منزلة رفيعة مكالة بالتوقير والاحترام . وقد وجدهذا الشعر الغزلى طريقه إلى البلاط الاسبانى وتوطن هناك .

والقواعد الأساسية لشعر الغزل العربى هذه توضح تماماً الملامح الأساسية للشعر الأوروبى الذى يسمى بالمينى زانج بشعر التروبادور الغنائى يظهر على الفور فى صورته الكاملة بأغراضه ومصطلحاته وطرق تعبيره حتى فى أقدم القصائد ، مما يبعث على التفكير بأنه قد نقل ذلك مباشرة عن شعر غزلى آخر . وإن نشأة المينى زانج بجنوب فرنسا لتدعو إلى الاقتناع بتأثير الشعر العربى على هذه النشأة فشعر الغزل العربى أقرب فى أغراضه وشكله للشعر الأوروبى الغزلى من أى شعر آخر كلاسيكى ، وهو مبنى أيضاً على نظرية غزلية مثل الشعر الأوروبى فكلاهما يحترم المرأة ويوقرها ويتحدث عن حبه الطاهر لها وهو شعر بلاط يربط بين الحديث الفردى عن الخبرات الشخصية والتخاطب مع الأنس والطرب .

وهذه هى الخطوط العريضة التى تجمع شعر الغزل العربية مع شعر المينى زانج الأوروبى، إلا أن التشابه بينهما يصل إلى أدق التفاصيل الموضوعية بصورة تدعو للدهشة . وقد دلل لوريئس ايكر Ecker على هذا ، فقد أورد تفسيراً تاريخياً ووراثياً يستحق منا دراسة واعية ، ويجب أن ننتظر الآن توضيح أكثر من الجانب العربى . ولكن لا ينبغى أن نعتبر المينى زانج الأوروبى تقليد آلى لشعر الغزل العربى ، وإنما هو محاكاة واعية لاشتراكهما فى منطلقات وبواعث متشابهة فإن كان شعر الغزل العربى يرفع منزلة المرأة فوق منزلة الرجل ، فإنما يفعل ذلك لسبب مغاير للسبب الذى يرفع فيه المينى زانج منزلة المرأة من أجله . فالمينى زانج لا يأتى بكلمة « سيدة » مقابلة لكلمة « عبد » لكن « سيدة »

لديه تقابل كلمة صاحبة الإقطاعية (١) Lehensherrin .

وإن كان شعر الغزل العربي يتغنى بالحب العذرى ويشيد به وبمنزلته الرفيعة ، فإن الشاعر الأوروبي يستلهم عذرية الحب من الفكر المسيحى المتسامى لتكون قوة ذات تسام غير دنيوى .

كذلك نجد أن الشكل الأوروبي ليس محاكاة تامة للشكل العربي ، فإن غنى الشكل العربي للشعر الغزلى أوحى فقط للشاعر الأوروبي إيجاد أشكال جديدة للعروض الأوروبي ولتتساوق مع اللحن والوسائل الموسيقية الأوروبية .

... ...

هذا ما جاء لدى دى بور عن الآراء التى جاء بها الدارسون ليعللوا نشأة شعر المينى زانج الأوروبي . وقد كان هذا النوع من الشعر ظاهرة طارئة سرعان ما اختفت فلم يستمر أكثر من قرنين من الزمان ، ومن ثم فلم يغال ايرسمان Ehrismann (٢) حين عده (مودة) وقتيــة Eine Vorübergehende Modeerscheinung وقد كان شعراء المينى زانج يتحركون فى دائرة فكرية لا مثيل لها فى الأدب الغربي معبرين عن مواضيع وأغراض لا عهد للأوروبيين بها . وإن كنا لا ننفى بهذا أن كبار الشعراء قد تغنوا بالحب حقاً وصدقاً ولكنهم أدوا ذلك وفقاً لمنهج مدرسى معين مباين لما أتى به المينى زانج بعد ذلك .

أما الشاعر العربي فقد عرف شعر الغزل فى جميع عصوره الأدبية سواء أكان

---

(١) إن كلمة «سيده» فى الغزل العربي لا تقابل كلمة « عبد » وإنما تدل على المكانة التى كانت تتمتع بها المرأه الحرة فى المجتمع الاسلامى فى مقابل « الجارية » وتدل أيضا على العادة التى كانت الأسره تحيط بها المرأه محافظه عليها مهى منيعة لا يمكننا لوصول اليها عليها حراس من أهلها أو من الخدم . ومن ثم فليس ينبغى بالضروره أن يكون الشاعر المتغزل عبداً له فعلا كى يتغزل فيها .

(٢) Lit. Gesch. des MA., 2. T. I. Hälfte, S. 26.

ذلك لدى شعراء البلاط الأموى فى دمشق أو العباسى فى بغداد أو فى مختلف البلاد بعد ذلك فى سوريا ومراكش أو لدى خلفاء قرطبة وملوك سرقسطة وملقا وفالنسيا وغرناطة وغير ذلك من الممالك والأمصار، بل إن الكثير من هذه الأغراض وجدت بشعر ما قبل الإسلام (أى قبل ٦٢٢ ميلادية) بل إن الذوق العربى العام لم يتغير على مر العصور كما لم تتغير اللغة أيضا .

فالأغراض الشعرية العربية ظلت دائمة دون تغيير سواء قبل أو بعد الفتح الأندلسى . وهو لم يتأثر بالفرنسية كما يراد أن يقال ، بأن شعر الموشحات تأثر بأغراض الشعر الفرنسى . ومثل هذا القول وإن كان بعيد الاحتمال ، إلا أن بعض الباحثين (١) قد أخذ به ليفسر كمال هذا الشعر فنياً دون محاولة الرجوع إلى أصله . ودون محاولة لتفهم الحقيقة التاريخية التى ترجع نشأة التروبادور (المغنى زانج الفرنسى) إلى القرن الثانى عشر .

إن العرب قد مروا بالمبانى الهندسية والنصب التذكارية وعرفوا الكتب الأدبية اليونانية والثقافة الرومانية بجميع البلاد التى فتحوها ، فى سوريا، وفى مصر، وفى أسبانيا ، وفى صقلية، ولم يعيروها أى التفات بالرغم من أنهم عاشوا فيها مئات السنين ، وقد حاول بعض الباحثين أن يجدوا بالكتابات العربية أى ذكر للمبانى اليونانية فى صقلية أو إشارة للفن الكلاسيكى أو الخرافات أو ذكر لهوميروس من قرب أو بعيد ، وحاولوا أن يتعرفوا على أثر أو ذكر لبندار أو ديموتسينوس أو شيشرون أو فرجيل أو أوفيد ، ولكن دون جدوى .

هذا وبالرغم من أنهم عرفوا أعمال وأسماء أفلاطون وأرسطو وأقليدس وهيبوقراطس وجالينوس معروفة ومقدرة لدى العرب ، فإن ذلك يمكن تفسيره

(١) راجع ايكر ص ١٠

بأن كتبهم عرفت لديهم عن التراجمات السريانية التي وامقت بينها وبين العقلية السامية . أما عن المؤلفين أنفسهم وأصلهم اليوناني وتأثيرهم فلم يعرف العرب شيئا.

فمن المستحيل إذاً أن يكون العرب أو حتى المستعربين الأسبان الذين لا يختلفون في شيء عن إخوانهم الشرقيين قد تأثروا بالثقافة بجنوب فرنسا آنذاك بالرغم من أنهم لم يتأثروا بالثقافة الكلاسيكية طوال سني وجودهم في الاراضي التي كان بها اليونان كما يقول فيكسلر Wechsler (١) :

وقد يعترض على هـــذا بأن العرب عرفوا الآثار البيزنطية واليونانية بالإسكندرية وتحدثوا عنها بأدبهم ، ولكنها آثار وصلت إليهم بعد أن تكيفت بالحضارة الهيلينية الآسيوية فاقتربت من عقليتهم السامية . ولكن لا دليل على تأثرهم المباشر بها بالرغم من ذكرهم لها .

وهذا أيضا ما لم يدعيه بورداخ Burdach نفسه الذى كان يبالغ من الحديث عن تأثير الحضارة الهيلينية ونفوذها ويقدرها تقديراً عظيماً (٢) ، بل إنه حاول التدليل على أن شعر الغزل العربي الجاهلي لم يتأثر بشيء يبعد عن موطنه الأصلي (أى Nicht Autochthon) راجع ص ١٠٨٦ بل إنه يمثل صياغة عربية لشعر البلاط الغنائي أيام الهيلينيين :

Sondern nur eine arabische Version der Hellenistischen Hofpanegyrik darstelle.

وهو يرى أن شعر الغزل بالجاهلية أقدم من اتصال العرب المباشر بالحضارة البيزنطية ومصر .

---

(١) Das Kulturproblem des Minnesangs, Halle 1969.

(٢) über den Ursprung des Mittelalterlichen Minnesangs Sitzungsberichte der press. Akademie der Wiss. Bd. XL IV, 1918

ويرى بورداخ في دراسته عن أصل الشعر الغنائي في العصور الوسطى[1].

أن: «ما يحتاجه تاريخ اللغة والثقافة هو قبل أي شيء مجموعة من النصوص المختارة بعناية، منوعة الأغراض، تترجم عن العربية، مع وصف دقيق لأنواع القافية والمقطوعات الشعرية والأغراض الشعرية والأسلوب اللغوي (أي البلاغة وما تشمله من وسائل بلاغية) ولو ترجمت مختارات من الشعر الغنائي العربي من عصر الخلافة الأموية وملوك الأمصار وإمراء المرابطين والموحدين في أسبانيا ترجمة حرفية ما أمكن وفقا للأسس المرعية بالتاريخ الأدبي خطونا خطوة يمكن أن تقربنا من الهدف المنشود».

«Was die Mittelalterliche Philologie und Kulturgeschichte braucbt, wäre vor allem eine Möglichst Vielseitige Answahl von charakteristischen Textproben in übersetzung, ferner bestimmte Beschreibungen der Reim—u. Strophenarten der poetischen Motive, der Sprachlich — Stilistischen Technik, namentlich der Tropik und der übrigen rhetorischen Mittel. Schon eine nach literarhistorischen Gesichtspunkt angelegte Anthologie von möglichst wortlichen übersetzungen arabischer Lyrik aus Vor—und Früh islamischer Zeit. Sowie aus der Epoche der Regiments der almoraviden und Almohaden in Spanien wäre eine wichtiger Schritt, der dem bezeichnete Ziel uns nähern konnte».

وقد حاول لورنس ايكر Lawrence Ecker هذا في كتابه عن شعر الغناء العربي والبروفنسالي والالماني.

Arabischer, Provenzalischer u. Deutscher Minnesang.

Eine Motivgeschichtliche Untersuchung / Bern u. Leipzig 1934.

---

(١) ص ١٠٧٣ In den Sitzungsberichten der preusischen Akademie, Bd. XLVII, 1918.

وقد وفق فى هذه الدراسة التى اجتهد فيها اجتهاداً كبيراً ، وأن كنا لا نستطيع أن نتعرض لها هنا ، وانما نرجو أن نفرد له بحثا مستقلا ن إشاء الله .

قد ينفى البعض تأثير العرب المباشر على شعر التروبادور محتجين بقلة انتشار الكتابة العربية ، ولكن كراتشكوفسكى يرد عليهم بقوله :

« بأن الذين ينفون تأثير العرب المباشر يسوقون عادة هذا الدليل ، وهو أن الكتابة العربية كانت قليلة الانتشار بين الشعوب الرومانية ولكن التناقل السماعى المباشر يجعل هذا الدليل غير ذى قيمة ولا سيما إذا أخذنا بعين الاعتبار لغة الزجل العامية الشعبية .

فمن الامور المحققة الآن أنه كانت بالأندلس العربية لغتان ومن يدرى فقد يقر الجميع قريبا بما قاله أحد العلماء الأسبان من أن المفتاح السرى الذى يفسر حركة الأشكال الشعرية فى مختلف الضروب الغنائية لعالم الثقافة فى القرون الوسطى ، إنما يكمن فى الغناء الاندلسى الذى يتمثل فى أغانى ابن قزمان[1] .

* * *

ونضيف إلى رد كراتشكوفسكى أن المنصور افنى جزءاً كبيرا من مجموعة كتب الخليفة الحكم لأسباب سياسية ، كما أن الأرتس بيشوب يمنقس (ت ١٥٧٩)
Erzbischof Jimenz de Quesada
قام بعد غزو غرناطة بحرق مئات الآلاف من المخطوطات العربية ، فضلا عن أن الكثير من الكتب اتلفت أو أحرقت فى مختلف الثورات أو الإغارات من جنود البربر والمسيحيين والمسلمين المتعصبين .

---

(١) اغناطيوس كراتشكوفسكى : دراسات فى تاريخ الأدب العربى ، موسكو ١٩٦٥ ص ٢٦ ، ٢٧ .

فهذا الدمار التاريخي الثابت والمؤكد يجعلنا لانتأكد قطعا مع وصول الموشح أو شعر الغزل العربي مترجما أو معلقا عليه بلغة أوربية آنذاك .

وقد تحدث كراتشكوفسكي عن فرضيات الشعر البروفنسالي فيقول[١] :

« فى أغانيه هو (أى أغانى ابن قزمان) يرى أنصار الفرضية العربية (ريبيرا أولا ثم نيكل) ملامح ذلك الأدب الغنائى الأندلسى الذى ترك ، فى رأى ابيل ، أثره من ناحية الإيقاع الحى الأصيل والجرس الموسيقى ، فى الشعر البروفنسالى المتقدم وبالتالى فى كل الشعر الأوربى فى كثير من خصائص الشكل كنظام القافية وعدد الأبيات وكيفية تراكيبها وغير ذلك .

ولكن هذه المسألة لايمكن أن تعد منتهية تماما لأنه لا تزال توجد إلى جانب الفرضية العربية ، الفرضية اليونانية ، والفرضية المسيحية الوسطى ، وأن تكن الفرضية العربية تجد المزيد والمزيد من الانصار فى السنين الأخيرة » .

ويتحدث الدكتور عبد الرحمن بدوى عن تأثر الأوروبيين ناقلا عن كتاب دكتور حسين مؤنس[٢] فيقول :

« هذان النوعان من النظم (الموشح والزجل) اللذان ابتكرهما أهل الأندلس هما اللذان أثرا فى نشأة الشعر الأوربى . وأول من قال بهذه النظرية هو خليان ريبيرا Julian Ribera المستشرق الاسبانى الكبير الذى عكف على دراسة موسيق الأغانى Cantigas الأسبانية ودواوين الشعراء (التروبادور) والتروفير وهم الشعراء الجوالة فى العصر الوسيط فى أوربا والمنيسنجر Minnesänger وهم شعراء الغرام ، فانتهى من دراساته المستفيضة هذه إلى أن الموشح والزجل هما

---

(١) ص ١٤٦ نفس المرجع

(٢) دور العرب فى تكوين الفكر الأوربى ـ الانجلو المصرية ١٩٦٧ ص ١٤

(٣) كتاب الفكر الأندلسى لانخل بالنثيا ـ القاهره ١٩٥٥ ـ ص ٦١٣ ، ٦١٤

المفتاح العجيب الذى يكشف لنا عن سر تكوين القوالب التى صبت فيها الطرز الشعرية التى ظهرت فى العالم المتحضر ابان العصر الوسيط ، وأثبت انتقال بحور الشعر الأندلسى فضلا عن الموسيقى العربية إلى أوربا ، عن نفس الطريق الذى انتقل به الكثير من علوم القدماء وفنونهم — لا يدرى كيف — من بلاد الأغريق ومن روما إلى بيزنطة ، ومن هذه إلى فارس وبغداد والأندلس ، ومن ثم إلى بقية أوربا(١) .

ويأتى دكتور أحمد هيكل بآراء أخرى معلقا عليها فيقول :

« وقد ذكر الأستاذ ريبيرا Ribera صاحب الفرض السابق احتمالا آخر يقول : إن أكثر البيوت الأندلسية كان يضم نساء من جليقية لأنهن عرفن أكثر من غيرهن بالجمال وكثير من المزايا الأخر ، وأن هؤلاء الجليقيات كن يغنين بلغتهن فى الحفلات، ويهدهدن أطفالهن فى المنازل، ويسرين عن أنفسهن فى ساعات العمل ، فمن الممكن أن تكون الموشحات الأولى قد تأثرت ببعض الأغنيات الجليقية القديمة . ولكننا نستبعد كذلك هذا الافتراض الذى ذكره المستشرق الأسبانى ، لأنه ليس بين أيدى الباحثين كذلك شىء من أغنيات جليقية ، يمكن أن يثبت قرابة بين تلك الأغانى والموشحات .

كذلك ثبت أنه كان لليهود المعايشين للمسلمين فى الأندلس بعض الأناشيد الدينية مثل (البزمون Pizmon) وهذه الأناشيد يشبه بعضها الموشحات . فهل كانت تلك الأناشيد مصدر وحى لمخترع الموشحات حين نظم محاولته الأولى ؟ .

نحن كذلك نستبعد هذا الرأى الذى قال به الأستاذ ملياس فيليكروسا Milias Villisrosa المستشرق الأسبانى، المتخصص فى الدراسات العبرية فستبعده

---

(١) الأدب الأندلسى ، من الفتح إلى سقوط الخلافة ط ١٩٧ — دار المعارف — ص ١٦ .

لأننا نستبعد بأن يتأثر المسلمون الأندلسيون بشيء يهودي متصل بالدين ، فهم قد عرف عنهم التعصب الشديد، والنفرة الواضحة مما يشوب العقيدة ، حتى كانوا ينفرون من الفلسفة ، بل من المذاهب الفقهية المخالفة لمذهبهم ، فكيف نعقل أنهم تأثروا ببعض الأناشيد اليهودية الدينية ؟ .

والذى يمكن الاطمئنان إليه : هو أن الموشحات قـــد بنيت على أغنيات أندلسية محلية واستوحت بعض أغانى الأندلسيين الشعبية ، التى لم يسجلها المؤرخون .... » .

... ...

وإنى لأرى فى الموشح الأندلسى تطوير الشعر المزدوج المسمّط الذى عرفه العرب من قبل وليس معنى وجود بعض المفردات الاسبانيـة الرومانسية دليل على التأثر المباشر بالأغنيات الأندلسية المحليـــة فى الشكل والمضمون الذى نرى فيهما امتداداً حياً لما عرفه الشعر العربى فى كافة العصور الأدبية .

ولا أحب أن أترك هذه النقطة قبل أن نعرض لكلمة (تروبادور) وكيف أن بعض الدارسين يرى فيها الأصل العربى لكلمة (دور طرب) وإن كانت دائرة المعارف البريطانية تحاول أن تشتق الكلمة من كلمة Treuver .

The Word Troubadour is a French Form of the Occitanian Trobador, accusative singular of trobaire, qoet, From trobar, to Find, to invent, cF. Fr. trouvère, A troubadour, then, was one Who Invented new poems, Finding new Verse Forms For his elaborate lyrics.

وأرى فى التفسير الاشتقاق من كلمة Trobaire فى لهجة الأوك تمحلاً لا داعى له . فلم كان الاشتقاق من الكلمة فى حالة النصب أى Trobador وليس من حالة

الرفع ، ولعلنا نلمس هذا التعنت أيضاً عند شرح الكلمة المادف حين نقرأ

«A troubadour, then was one who invented new Poems, Finding new Verse For his elaborate lyrics».

ولو ابدلنا موضع الكلمتين بعد التعديل فنقول :

inventing, new Verse forms, who Found new Poems.

لكان المعنى أصح ودل على تأثر التروبادور بالموشح الأندلسى وأنه اخترع بعد ذلك صيغ وأشكال تتفق والذوق الأوروبى وإن كان لم يكتب له البقاء، ومن ثم فإن العودة بالتروبادور إلى (دور الطرب) أصح عندى من هذا الاشتقاق . وإن كنت أرى أن محاولة الاشتقاق هذه قديمة بدليل أن التروفير اشتقت منها . والتروفير هم الشعراء الغنائيون بشمال فرنسا الذين عرفوا فى القرنين ١٢ ، ١٣ . وكانوا شعراء بلاط . تقول دائرة المعارف البريطانية

Trouvere, the name given to the mediaeval poets of northern and central France,Whe Wrote in the langue d'oil or langne d'oui.

وقد انتشر هذا النوع بذهاب اليانور الاكويتينى Eleanor of Aguitaine حفيدة أحد شعراء التروبادور المشهورين سنة ١١٣٧ إلى البلاط الفرنسى لتكون ملكة وزوجة للملك لويس الثانى عشر .

وتتعرض الدراسة القيمة التى كتبتها د . سهير القلماوى ود . محمود مكى بالكتاب الصادر عن مركز تبادل القيم الثقافية بالتعاون مع منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (يونسكو) لفكرة نشأة الموشحة آتية بمختلف الآراء فى هذا الصدد يمكن أن نلخصها فيما يلى (١) :

(١) نادى الأب جوان أندريس Jnan Andrès فى كتابه الذى نشره بين

(١) أثر العرب والاسلام فى النهضة الأوربية ـ الهيئة العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧٠ راجع ص ٢٣ .

عامى (١٨٠٨ — ١٨١٧) بأن الشعر العربى قد أثر فى بواكير الشعر الغنائى الأوربى .

(٢) تأثر بهذا الرأى ونادى به من بعده المستشرقون :

أ — همر بور جشتال Hammer Purgstall فى مقالين نشرا فى المجلة الآسيوية بين عامى ١٨٣٩ ، ١٨٤٩

ب — رينهارت دوزى Reinhardt Dozy الذى عنى بالدراسات الأندلسية عناية فائقة وإن كان لم يقطع برأى فى تأثير الشعر الغنائى العربى على نظيره الأوربى قائلا ، إن مسألة التأثيرات المحكمة للشعر العربى فى الأوربى مسألة سابقة لأوانها .

جـ — البارون فون شاك von Schack صاحب كتاب الشعر العربى فى الأندلس وصقلية وكان يرجح تأثير الشعر وإن لم يقدم عليها أدلة إيجابية موضوعية .

(٣) فى عام ١٨٩٧ كتب مارتن هارتمان Martin Hartmann كتاباً خاصاً عن الموشحة ولكنه اقتصر على تسجيل النصوص التى كانت معروفة آنذاك .

(٤) فى عام ١٩١٢ كتب جوليان ريبيرا Juluan Riberavon نظريته حول ما أسماه بوجود ، شعر غنائى مكتوب باللاتينية الدارجة فى الأندلس الإسلامية ، وكيف أن هذا الشعر الذى ضمنه الشعراء الأندلسيون المسلمون إنتاجهم الأدبى قد باشر أثراً حاسماً فى مولد الشعر الأوربى الغنائى كله . كما أكد أن الشعراء البروفنساليين الفرنسيين لم يفعلوا أكثر من تقليد نماذج الوشاحين والزجالين الأندلسيين الذين سبقوهم بقرنين على الأقل .

(٥) تابع نظريته هذه الاستاذ نيكل A.R.Nykl فنى عام ١٩٣٣ نشر ديوان ابن قزمان كاملا بالحروف اللاتينية وفى عام ١٩٠٠ كتب فى مجلة الأندلس المجلد

الأول بحثاً عن الشعر الغنائى على جانبى جبال البرنات (البيرينية) قدم فيه مزيداً من الحجج المقنعة على تأثير الشعر العربى فى شعراء التروبادور البروفانسيين ، وكرر ذلك فيما بعد فى كتابه عن الشعر الأندلسى (ط . بلتيمور ١٩٤٦) .

(٦) ١٩٣٨ كتب رامون مننديث بيدال Ramón Menéndez Pidal كتابه « الشعر العربى والشعر الأوربى » أيد فيه ما جاء به ريبيرا ونيكل .

(٧) فى سنة ١٩٤٨ خرج شتيرن S.M.Stern بدراسة فى مجلة الأندلس (المجلد الثالث عشر) بعنوان « الخرجات الأسبانية فى الموشحات العبرية » . (وقد تحدثنا عن هذا من قبل) .

(٨) فى سنة ١٩٥٢ كتب أميليو غرسيه غوميس فى مجلة الأندلس مقالا بعنوان « ٢٤ خرجة باللاتينية الدارجة فى موشحات عربية » استخرجها من مخطوط للمؤلف الأندلسى ابن بشرى الغرناطى ثم زاد عليها معتمداً على مخطوط « جيش التوشيح » للسان الدين بن الخطيب الغرناطى .

ويعلق د . محمود مكى و د . سهير القلماوى على ما جاء به ريبيرا فى فى دراسته بالقول (١) :

« إن جوليان ريبيرا مضى إلى أبعد من ذلك فى بحثه ، إذ أكد أن هذا الشعر الغنائى الأسبانى القديم ، ربيب الأندلسيين المسلمين كان هو المورد الذى استقى منه شعراء التروبادور الفرنسيين ، وهو الذى انبثقت عنه سائر أنواع ذلك الشعر فى القارة الأوربية والواقع أن كل ذلك كان تخميناً من ريبيرا أشبه بالنبوات الصادقة ، إذ لم يكن بين يديه فى ذلك الوقت نصوص يثبت بها آراءه . فكل ما كان متيسراً له هو النسخة الوحيدة المخطوطة من ديوان أزجال ابن قزمان

---

(١) ص ٣٧ من أثر العرب والاسلام فى النهضة الأوربية

القرطبي (١١٦٠ م) وقد أدى هذا بريبيرا إلى مبالغات وأخطاء عديدة (إذ أن الزجل كان لوناً أدبياً متفرعاً عن الموشحة ومتأخراً عنها) وإن كان الزمن قد أثبت سلامة نظريته فى جوها » .

ويرى الدارسان أن التوشيح ليس امتداداً للشعر العربى التقليدى فنقرأ لديهما :

« إن وجه الابتكار فى التوشيح لم يكن بمجرد المغايرة بين القوافى على عكس الشعر العربى التقليدى ذى القافية الوحيدة ، مثلما يغاير بين قوافيه مثل التسميط والتخميس ، وإنما التجديد فى الموشحات أكثر من هذا بكثير . هو فى مركز الموشحة أو خرجتها التى أصبحت فى السنوات الأخيرة مجال أبحاث مستفيضة وجدال لم ينته بعد .

ثم ينقلان عن ابن سناء قوله :

« والخرجة هى إبراز الموشح وملحه وسكره ، ومسكه وعنبره ، وهى العاقبة وينبغى أن تكون حميدة ، والخاتمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة . . . وقولى السابقة لأنها التى ينبغى أن يسبق الخاطر إليها ويعملها من ينظم الموشح فى الأول ، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية ، وحين يكون مسيباً مسرحاً ومتبحبحاً منفسحاً ، فكيفما جاء اللفظ والوزن خفيفاً على القلب ، أنيقاً عند السمع مطبوعاً عند النفس ، حلواً عند الذوق تناوله وتنوله ، عامله وعمله ، وبنى عليه الموشح لأنه قد وجد الأساس وأمسك الذنب ونصب عليه الرأس » .

ثم يستطردان معلقين على رأى ابن سناء بالقول :

« فالخرجة — على الأقل كما فهمها واصطلح عليها مخترعو الموشحات الأندلسيون — ينبغى أن تكون عامية أو أعجمية أى باللطينية الدارجة ومن هنا

نرى كيف يتمثل فيها طابع هذا المجتمع الأندلسى الذى كان خليطاً مولداً من العناصر العربية والأسبانية القديمة والذى كان مزدوج اللغة » .

وإننى لأرى أن الأساس فى الموشحة هو التطور عن المزدوج والمسمط وأن الخرجة لا تعدو أن تكون حلية للسمع والنظر بذلك جمعت الموشحة بين الفنون المسموعة والمنظورة .

ولما كان بحثنا هذا خاص بالقافية والأصوات اللغوية فإننا سنقتصر على القافية بالموشح ومقارنتها بمثيلتها بالشعر الغنائى الأوربى .

ونكتفى بالموشح الأقرع الذى نجده بكتاب أثر الحضارة العربية (ص٣٦-٤٠)

قد وضح الشجوا	أ	الأغصان
حين جـــلا	ب	
سره الاعـلان	جـ	
من كتم الشكوى	أ	
عـاد على	ب	
قلبــه الكمان	ج	
والغـاية القصوى	أ	
لو أن تلا	ب	
حسنة احســان	جـ	
يا فتنة الفاتن	د	القفل أو الخرجة
أنت الغيـــاذ	هـ	
لو أجرت المـاذ	و	

وليلة أدنت	س	الأغصان
خيل السرى	ص	
مطايا الركب	ع	
فى طرفة أفنت	س	
طعم الكرى	ص	
للمرام الصعب	ع	
وغادة غنت	س	الغصن
حين ترى	ص	
زعقة للحرب	ع	

* * *

يا فاتن أفاتن	د	الخرجة أو المركز
وش انتراذ	ه	
كندوجلش كادد	و	

* * *

ولو أننا كتبنا هذه الخرجة بالاسبانية القديمة لأصبحت :

Ya Fatin A - Fatin
Os Entrad
Kado (El) Gilos Ked'ed

وترجمتها بالعربية :

يا فاتن يا فاتن

ادخل

حينما ينام (الرقيب أو الحاسد الغيور)[1] .

---

(١) أثر العرب والاسلام ص ٤٠

أى أن الخرجة هنا تشبه الشطر الرابع من المربع مثلا وإن كانت تحوى القافية الداخلية التى تتكرر فى كل شطر رابع . والقافية الداخلية معروفة عند الشعراء العرب الشرقيين كما أن المربع معروف عندهم وكذا الرباعيات سواء عندهم أو عند الفرس . وفضلا عن ذلك فإن استعمال الكلمات الأعجمية فى القافية أو فى الشعر بصفة عامة ليست مستحدثة فى الموشحات فحسب فقديماً استعملها الشعراء العرب أيضا

وهذا هو المعروف لدى الباحثين العرب القدماء ، وإن أنكره دكتور مكى ودكتورة سهير بقولها :

« غير أن انتشار التوشيح فى الشرق والغرب أدى إلى أن تتعرض الموشحة لضغط البيئات المختلفة . فالموشح الأندلسى بخرجته الأعجمية لم يكن ليفهم ولا ليتذوق إلا فى بيئة أندلسية لا يصدمها ازدواج اللغة . أما فى المشرق مثلا فإن مثل هذه الخرجة كانت بعيدة عن إدراك المثقفين لها ، ومن هنا بدأ اتجاه إلى أن تكون الموشحة كلها بالعربية الفصحى ، ويبدو أن غالبية المشارقة — على الرغم من تنبه بعضهم مثل ابن سناء الملك إلى دور الخرجة الأعجمية — لم يروا فى التوشيح إلا المغايرة بين القوافى باعتبار أن ذلك هو وجه الأصالة الوحيد فيها ، أى أنهم اعتبروها طريقة للنظم تشبه التسميط والتخميس وما إلى ذلك »(١) .

ثم تنقل(٢) موشحة لأبى بكر بن محمد الأنصارى الاشبيلى المعروف بالابيض من وشاحى العصر المرابطى بالقرن الثانى عشر وفى مقابلها مقطوعة للشاعر ماركابرو بالنصف الأول من القرن الثانى عشر أيضاً :

ما لذ لى شرب راح	Ai come es encabalada

---

(١) أثر العرب والاسلام ص ٤٧

(٢) أثر العرب والاسلام ص ٦٠ ، ٦١

la falsa razos duarada	على رياض الأقاح
deman tatos vai triada	لولا هضيم الوشاح
va ben es fols qui s'i fia	إذا أتى فى الصباح
de vos datz	أو فى الأصيل
da' plombatz	أضحى يقول
vos gardatz	ما للشمول
qu'an ganatz	لطمت خدى
n'a assatz	وللشمال
so apchatz	هبت فمال
e mes eu la via	غصن اعتدال
	ضمه بردى

وترجمة الأغنية الفرنسية : آه . . . ما أقوى الحجج الزائفة المذهبة . ولكنها (أى المحبوبة) مختلفة عن سائر النساء (فى هذه الناحية) . آه ما أشد جنون من يثق فى كلامهن فاحذروا من وعودهن ، واعلموا أنه ما أكثر من خدعن بمثل هذه الوعود ، ثم ألقين به فى عرض الطريق .

ونلاحظ هنا التشابه فى طريقة ترتيب الأغصان والأقفال بين الموشحة العربية والمقوعة الفرنسية ، فالأولى على هذا النهج أأأ ، ب ب ب ج ، د د د ج : والثانية أأأ ب ، ححح ، ححب .

وقد جمع ايكر Dr. Lawrence Ecker فى كتابه :

Arabischer, Provenzalischer und Deutscher Minnesang

Bern u, Leipzig 1934, Paul Haupt. (١)

الكثير من الأمثلة المقارنة بين الموشحات والبروفنسال والمينى زانج مقسما ايامها على الأغراض التى اعتاد الشاعر العربى أن ينظم فيها مثل . التجنى ويقابلها بالالمانية Die falsche Beschuldigung والرقيب وجمعها الرقباء ويقابلها بالالمانية Die Hüter oder Marker واللائمون ويقابلها بالالمانية Die Tadler.

ومن ثم يلاحظ تأثر البروفنسال والمينى زانج بالموشح الاندلسى ليس فى القافية لحسب بل فى المضمون أيضاً .

الفهارس

(١)

فهرس المصطلحات

فهرس الأعلام

(ط)

(ع)

فهرس القوافى

(ا)

الصفحة	السطر	القافية	الشاعر
٨٠	١٤	المرباة	أبو حزام العكلى
١٩٦	٤	أفشاء	على بن الجهم
١٩٦	٣	يشاء	»
١٠١	٤	الأكفاء	ابن الرومى
٨٠	١٦	المكفأة	أبو حزام العكلى
١٩٦	٣	والبقاء	على بن الجهم
١٦٧	١٣	أفواؤها	—
١٦٧	١٢	أفياؤها	—
١٩٦	٤	حواء	على بن الجهم
١٦٨	٤	صيراء	—
١٦٨	٢	شيشاء	—
١٠١	٨	البقاء	ابن الرومى
١٦٨	٣	واللهاء	—
١٩٧	٥	آلائه	ابن عبد ربه
١٩٧	٥	نعمائه	ابن عبد ربه

(ب)

الصفحة	السطر	القافية	الشاعر
٨٥	١٢	صلابها	—
١٩٧	١٠	كتائب	ابن عبد ربه
١٨٥	١	مناجب	على بن أبى طالب
١٨٥	٢	الأعارب	» »
١٠٩	٣	طرب	ذو الرمة

(ت)

(ر)

الصفحة	السطر	القافية	الشاعر
٣	١١	عذرا	—
١٥٦	٦	السرى	—
١٩٧	٩	عشرة	ابن عبد ربه
١٨٧	١	عصرا	ابن المبارية
١٩٨	٩	العناصرا	ابن عبد ربه
١٠٧	٨	العرى	العجير السلولى
١٨٧	٢	شعرا	ابن المباريه
١٩٨	٩	التنافرا	ابن عبد ربه
١٥٦	٧	جعفر	—
١٩٨	٥	بالفكره	ابن عبد ربه
١٨٢	٣	الدهرا	أبو نواس
١٨٤	٦	اغترار	أبو العتاهية
١٨٤	٦	والنهار	» »
١٤٠	٦	كوبر	ابن سناء الملك
١٤٠	٨	وكبر	—
١٠٧	٣	الأغبر	النمر بن تولب
١٣٨	٩	تخدر	—
١٤١	١٥	قدر	—
٦	١٩	الكدر	أحمد شوقى
١٤	٣	خصر	—
١٠٦	١٥	خصر	امرؤ القيس
١٨٨	٩	وشعر	عباس العقاد
١٥٦	١٤	المنقور	—
١٨٨	٨	بالنور	عباس العقاد
١٩٨	٢	التوجيز	ابن عبد ربه
١٩٨	٢	العزيز	» »
١٤٠	٤	الكبرى	—

الصفحة	السطر	القافية	الشاعر
		(ع)	
١٢٦	١٧	طبعوا	عمار الكلبي
١١٤	١٥	يا مربع	جرير
١٢٦	١٥	والوجع	عمار الكلبي
١٢٦	٩	ابتدعوا	» »
١٢٧	٢	فدعوا	» »
١٢٦	١١	درعوا	» »
١٢٦	١٣	يرتفع	» »
١٤	١٩	الأضلع	—
١٠٩	٦	الأضلع	البحترى
١٢٧	٤	البيع	عمار الكلبي
٨٢	٤	ومربعا	سويد بن كراع
٨١	٩	ترعا	» »
٨١	١٣	وأذرعا	» »
٨١	١١	فأجمعا	» »
٨٢	٢	تطلعا	» »
٨١	١٧	وتطلعا	» »
١٢	١٥	فاسمعا	المعطل الهذلى
٨٢	٦	واسمعا	سويد بن كراع
١٢	١٧	أروعا	المعطل الهذلى
٨١	١٥	مهيعا	سويد بن كراع
١١٥	١٠	ساع	ابن الأسلت
١٤	٢٢	بسريع	—
١١٥	٧	بسريع	—
١٨١	١٤	القوع	الحارث بن المنذر الجرمى أو على بن طالب

الصفحة	السطر	القافية	الشاعر
		(ل)	
١٦٦	٩	يافضاله	—
١٦٧	١٠	تهاله	—
١٩٣	١٠	الرجل	امرؤ القيس
٩٥	٢٠	الخلخل	—
١٧٥	٦	منازل	طلحة بن عبيد الله العونى
١٨٥	٥	العسل	على بن أبى طالب
١١٠	٦	النصل	مسلم بن الوليد
١٧٥	٨	هواطل	طلحة بن عبيد الله العونى
١٣٨	١١	تطلو	الوليد بن يزيد
١١٥	١٤	يفعل	النمر بن تولب
١١٢	٥	الوعل	الأعشى
١٥٤	٥	القرنفول	—
١٧٢	٤	قليل	أبو العجير السلولى
٨٣	٤	والمحالا	ذو الرمة
٨٠	١١	المحالا	»
٨٥	١٠	مقالا	تميم بن مقبل
٨٤	١٧	أمثالها	حسين بن الحمام
٢	١١	من قالها	—
١٧٣	٢	الوكالا	جنوب مربعان
١٧٢	١٥	الجالا	» »
١٩٨	٧	مائلا	ابن عبد ربه
١٠٩	١٢	عاذلا	البحترى
١٩٨	٨	فاعلا	ابن عبد ربه
١٤١	٢	وحنظلة	—

الصفحة	السطر	القافية	الشاعر
١٧٢	٦	ذميم	أبو العجير السلولى
١٦٢	١١	يغاما	—
٨٦	٣	دمدمة	الأعشى
١٤٠	١٤	يافاطمة	زياد بن يزيد
١٣٢	٧	والفما	—
١٤٢	١٠	لمه	سالم بن دار الغطفانى
١٨٢	٧	التوما	أبو نواس
١٨٢	٧	يوما	» »
١٣٦	٤	جذامى	—
١١٤	٣	بحرام	البحترى
١٥٣	١٤	حرامى	—
١٣٨	١	الحمام	—
١٥٣	١٣	درهام	—
١٣	٥	العرم	معقل بن خويلد الهذلى
١٨٩	٢	الأكرم	عباس العقاد
١٣٩	٦	مكرم	أبو الأخرز الحمانى
١٨٩	١	الأعظم	عباس العقاد
١٨٦	٩	يعظمه	ابن الهبارية
١٨٦	٨	تظلم	» »
١٨٩	٣	المنعم	—
١٨٧	١٣	الكلم	طرفة
١٦٦	٦	أمى	على بن أبى طالب أو أبو جهل
٧	٨	الإمم	عباس العقاد
١٣	٣	ترمى	معقل بن خويلد الهذلى
١٠٧	١٦	سنم	أبو صخر الهذلى
١٥٤	١٢	السكرتوم	—
١٨٤	١١	قوم	أبو العتاهية

(و)

الصفحة	السطر	القافية	الشاعر
١٨٩	١٣	ولا نوى	العقاد
١٨٨	٢	الهوى	أحمد شوقى

(ى)

الصفحة	السطر	القافية	الشاعر
١٤٤	٨	صائيا	—
١٤٤	١٠	المطيا	—
٢	١٥	القوافيا	سحيم عبد بنى الحسحاس
١٤٤	٩	قرامريا	—
١٨٥	٨	البادية	على بن أبى طالب
١٢٥	٥	تباريه	الزفيان السعدى
١٢٥	٦	الزاوية	» »
١٨٥	٧	لياليه	على بن أبى طالب
١٨٥	٧	حواليه	» »
١٣٨	١٤	المنّى	امرأة من بنى عقيل
١٤٥	٢	تعشى	بشار بن برد
١٤٥	٨	كنازى	زهير
١٣٩	١	الدعى	امرأة من بنى عقيل
١٣٩	١٠	والألنى	—
١١٥	٣	لايفرى	زهير
١٤٤	٦	قراقرى	—
١٤٤	١٢	قراقرى	الرداعى
١٤٥	١٢	أسودى	دريد بن الصمة
١٤٥	١٢	ودانى	الكميت
١٥٩	٦	الوشحنى	—
١٥٩	١٠	الدخشنى	—
١٤٥	٥	رعشنى	مليح بن الحكم
١٥٩	٨	القفنى	—

فهرس الأرجاز

(أ)

الصفحة	السطر	القافية	الراجز
١٦٠	٥	أسلحيا	رؤبة أو رويبعة بن صبح أو أحد البدو
١٦٠	٢	دبا	» » »
١٥٩	١٦	جدبها	» » »
١٦٠	٤	سبسبا	» » »
١٦٠	١	أخصبا	» » »
١٦٠	٦	القصبا	» » »
١٦٠	٣	هبا	» » »

(ب)

الصفحة	السطر	القافية	الراجز
١٣٣	٩	السعلات	—
١٦٦	١٣	السعلات	علباء بن الأرقم بن عوف
١٣٣	١٠	النات	—
١٦٦	١٤	النات	علباء بن الأرقم بن عوف
١٣٣	١١	أكيات	—
١٦٧	١	أكيات	علباء بن الأرقم بن عوف

(ت)

الصفحة	السطر	القافية	الراجز
١٦١	٨٠	كهدة	أبو العتفن

(ث)

الصفحة	السطر	القافية	الراجز
١٤٩	١٦	والبرارث	رؤبة
١٤٩	١٥	والمشاعث	رؤبة

الصفحة	السطر	القافية	الراجز
		(جـ)	
١٤٧	٥	الأضجاجا	العجاج
١٤٧	١	لجاجا	»
١٦٩	٥	الصهابجا	هميان بن قحافة
١٢١	٢	تسبجا	العجاج
١٤٧	٣	ما أبججا	»
١٢١	١٥	البردجا	العجاج
١٢١	١٠	أرندجا	»
١٢٢	٢	الفنزجا	»
١٦٩	٩	وأمسجا	—
٢٠	١٦	قد شجا	العجاج
١٣٣	١٤	حجج	—
١٣٣	١٦	وفرتج	—
١٣٣	١٥	بالعشج	—
١٦٨	٨	بالعشج	عليان
١٦٨	١٠	والصيصج	»
١٣٣	١٤	علج	—
١٦٨	٧	علج	عليان
١٣٣	١٦	البرنج	—
١٦٨	٩	البرنج	علياء
١٣٣	١٥	يج	—
١٦٩	١	يج	—
١٤٦	٨	كوتج	—
١٦٨	١٥	حجج	—
١٦٩	٢	وفريج	—
١٤٦	٩	المدرج	—

الصفحة	السطر	القافية	الراجز
		(ح)	
١٦٧	٦	الفسح	رؤبة
١٦٧	٥	السنح	رؤبة
		(د)	
١٢٢	١٥	سرد	العمانى
١٢٢	١٠	بالشرد	العمانى
١٢٢	١١	والكرد	العمانى
١٢٢	١٤	الورد	العمانى
١٢٢	١٣	الأسد	العمانى
١٢٢	٩	سرند	العمانى
١٥٣	٩	تكادى	رؤبة
١٥٣	٨	الروادى	رؤبة
		(ر)	
١٦٢	٥	التاجرا	رؤبة
١٦٢	٤	عواكرا	رؤبة
١٦٠	١٠	مكوره	—
١٦٠	١١	لضره	—
١٤٩	٦	بالكرور	العجاج
١٣١	١٥	الريرى	—
		(س)	
١٦٣	٦	أمسا	العجاج
		(ش)	
١٤٨	٦	بش	—
		(ع)	
١٣٢	١١	رواجعا	—

(ى)

فهرس الأرجاز

صدر الموشحة	الوشاح	الصفحة	السطر
بدر تم شمس ضحى	عبادة القزاز	٢٠٣	١٤
أيها الساقى اليك المشتكى	أبو بكر بن زهر	٢٠٤	١٧
هل درى ظبي الحمى أن قد حمى	ابراهيم بن سهل	٢٠٦	١٨
جادك الغيث إذا الغيث همى	لسان الدين بن الخطيب	٢١١	١٨
رب ليل ظفرت بالبدر	نزهون بنت الوزير القليعى	٢١٣	٥
على عيون العين نعى الدرارى	ابن سناء الملك	٢١٣	٨
قد وضح الشجر	—	٢٣٩	٩
ما لذ لى شرب راح	أبو بكر بن محمد الأنصارى الأشبيلى	٢٤١	١٩

المراجع العربية

د. إبراهيم أنيس

ـ الأصوات اللغوية . نهضة مصر ١٩٥٠

د. إبراهيم مصطفى

ـ أحياء النحو . القاهرة ١٩ ٩

د. إبراهيم موسى هنداوى

ـ الأثر العربي في الفكر اليهودي . الأنجلو المصرية ١٩٦٣

أبو زيد الانصارى

ـ النوادر . بيروت ١٨٩٤

أبو عبد الله محمد بن جعفر التميمى

ـ ضرائر الشعر . تحقيق زغلول سلام ، مصطفى هدارة
منشأة المعارف ١٩٧٣ .

أبو على القالى

ـ الأمالى جـ ١ - ٣ بولاق ١٣٢٤ ، القاهرة ، دار الكتب ١٩٢٦

أبو الفرج الأصفهانى

ـ الأغانى جـ ١ - ٢٠ بولاق ١٢٨٥ هـ .
جـ ٢١ تحقيق برونو / ليدن ١٩٨٨ ، القاهرة ١٨٢٧ هـ .

أبو مسحل

ـ نوادر جـ ١ - ٢ . تحقيق عزة حسن . دمشق ١٣٨٠ / ١٩٦١

ابن مزاحم المنقرى

ـ وقعة صفين . تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة ١٣٦٥ هـ .

ابن الانبارى : أبو البركات

ـ الانصاف فى مسائل الخلاف . تحقيق فايل . ليدن ١٩١٣
ـ الأضداد . تحقيق هوتسما ١٨٨١

أحمد الشايب

ـ أصول النقد الأدبي النهضة المصرية ١٩٤٦

البغدادى

ـ خزانة الأدب جـ ١ - ٤

بولاق ١٢٩٩ هـ ، تحقيق عبد السلام هارون ١٩٦٧ / ١٩٦٩

التنوخى (أبو يعلى عبد الباقى بن المحسن)

ـ القوافى تحقيق د . عونى عبد الرءوف . الخانجى ١٩٧٥

الجاحظ

ـ البيان والتبيين جـ ١ - ٤ تحقيق عبد السلام هارون القاهرة ١٩٤٨-٥٠ ،
جـ ١ ، ٢ القاهرة ١٣١١ - ١٣١٣ هـ

ـ الحيوان . تحقيق عبد السلام هارون . جـ ١-٧ القاهرة ١٣٢٣ - ١٣٢٥

الجرجانى : عبد العزيز

ـ الوساطة . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم و على محمد البيجاوى
القاهرة ١٣٧٠ / ١٩٥١

ابن جنى

الخصائص تحقيق محمد النجار جـ ١ - ٣ . دار الكتب ١٩٥١ - ١٩٥٦

ـ ديوان الهذليين . تحقيق أحمد ناجى القيسى . بغداد ١٩٦٢

ـ مختصر القوافى . تحقيق د . حسن فرهود . دار التراث القاهرة ١٩٧٥

الجواليقى

ـ المعرب . تحقيق زخاو . ليبزج ١٨٦٧ ، تحقيق أحمد محمد شاكر .
القاهرة . دار الكتب ١٣٦١ هـ

جورجى زيدان

ـ تاريخ آداب اللغة العربية جـ ١ - ٤
بيروت . مكتبة دار الحياة ١٩٦٧

رؤبة

ـ الديوان . مجموع أشعار العرب . تحقيق آلورد . ليبزج ١٩٠٣

ابن رشيق القيروانى

— العمدة / تحقيق محى الدين بن عبد الحميد : ط دار الجيل ١٩٦٥، ١٩٧٢

حازم القرطاجنى (أبو الحسن)

— منهاج البلغاء وسراج الأدباء .

تحقيق الحبيب ابن الخوجة تونس ١٩٦٦

الزمخشرى

— المفصل تحقيق بروخ ١٨٧٩

— شرح ابن يعيش جـ ١ — ١٠ القاهرة / الطباعة المنيرية (بدون تاريخ)

الزجاجى

— الأمالى : شرح الشنقيطى / القاهرة ١٣٢٤ هـ

تحقيق عبد السلام هارون ١٣٨٢ هـ .

— الابدال / تحقيق عز الدين التنوخى / دمشق ١٩٦٢

ابن السكيت

— اصلاح المنطق

تحقيق أحمد محمد صقر وعبد السلام هارون

ذخائر العرب / القاهرة ١٩٤٩ / ١٩٥٦

سليم الجندى (محمد)

— الجامع فى أخبار أبى العلاء وآثاره

تحقيق عبد الهادى هاشم جـ ١ — ٣ دمشق ١٩٦٢/١٩٦٤

سيبويه :

— الكتاب جـ ١ — ٢

تحقيق ديرنبورج باريس ١٨٨١ — ١٨٨٩

ابن الشجرى

— الأمالى الشجرية جـ ١ — ٢

حيدر أباد ١٣٤٩ هـ

د . شكرى عياد

— موسيقى الشعر . دار المعرفة ١٩٦٨ م

الصفدى

— فوات الوفيات . تحقيق ريتر وآخرين
النشريات الإسلامية ١٩٣١ وما يليها

ابن طباطبا

— عيار الشعر . تحقيق د . طه الحاجرى ، د . محمد زغلول سلام .
ط . التجارية ١٩٥٦

د . طه حسين

— حديث الأربعاء ج ١ — ٣ دار المعارف ١٩٥٤ - ١٩٥٧
عبد الجبار داود البصرى

— شيء من التراث / بغداد ١٩٦٨

ابن عبد ربه

— العقد الفريد ج ١ — ٣ بولاق ١٢٩٣ هـ
ج ١ - ٧ القاهرة ١٩٤٠ — ١٩٥٣

العجاج

— الديوان . رواية الأصمعى
تحقيق د . عزة حسن / بيروت ١٩٧١

العسكرى (أبو هلال)

— كتاب الصناعتين . تحقيق على البجاوى
ومحمد أبو الفضل ابراهيم ط . الحلبى ١٩٥٢

ابن عون :

— التشبيهات . تحقيق محمد عبد المعين خان
لندن ١٩٥٠

د . عونى عبد الرءوف
— قواعد اللغة العبرية
ط . جامعة عين شمس ١٩٧١ .
— بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف . ط الخانجى ١٩٧٦

العينى
— المقاصد النحوية على هامش الخزانة ، فيك (يوهان)
— العربية : ترجمة د . عبد الحليم النجار . الخانجى ١٩٥١

ابن قتيبة
— تأويل مشكل القرآن .
تحقيق السيد أحمد صقر . القاهرة ١٣٧٣ هـ ١٩٥٤ م
— الشعر والشعراء . تحقيق دى خوية ١٩٠٤
— أدب الكاتب .
تحقيق م . جرينرت / ليدن ١٩٠٠

قدامة بن جعفر
— نقد الشعر / تحقيق بونباكر . ليدن ١٩٥٦

د . القصاص (محمد)
— الشعر العبرى . ط الأنجلو المصرية . (بدون تاريخ)

كراتشكوفسكى
— دراسات فى تاريخ الأدب العربى . موسكو ١٩٦٥

المبرد
— الكامل / تحقيق و . رانيت جـ ١ — ٢
ليبزج ١٩٦٤ — ١٨٩٢

المرزبانى
— الموشح
القاهرة ١٣٤٣

المرزوقي
— شرح ديوان الحماسة / تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون
ج ١ — ٤ القاهرة ١٩٥١ — ١٩٥٣

المسعودي
— مروج الذهب ج ١ - ٩
تحقيق بربير دي مينارد ، دي كورتيل
باريس ١٨٦١ - ١٨٧٧

محمد الحبيب بن الخوجة
— منهاج البلغاء وسراج الأدباء
تحقيق تونس ١٩٦٦

محمد نوري
فحولة الشعراء . رواية عن أبي زيد عن أبي حاتم عن الأصمعي / تحقيق
دار الكتاب الجديد ١٣٨٩ هـ/ ١٩٧١ م

مصطفى صادق الرافعي
— تاريخ آداب العرب ج ١ - ٣
ط . الاستقامة ١٩٤٠

ابن منظور
— لسان العرب ج ١ - ١٥
بيروت ١٩٥٥ — ١٩٥٦

النويري
— نهاية الأرب ج ١ - ١٧ / دار الكتب المصرية
١٣٤٧ هـ/ ١٩٢٩ وما يليها

الهمداني :
— الجزيرة / تحقيق ميلر ج ١ - ٢ ، ليدن ١٨٨٤ — ١٨٩١

ياقوت الحموى :

ـ معجم البلدان / تحقيق فيستنفلد جـ ١ - ٦

ليبزج ١٨٦٦ — ١٨٧٠ ، جـ ١ - ٥ بيروت ١٩٥٥ — ١٩٥٧

الهذليون :

ـ ديوان . تحقيق كوزجارتن / لندن ١٨٥٤

القاهرة جـ ١ - ٣ (دار الكتب) ١٩٤٥ — ١٩٥٠

ابن يعيش

ـ شرح المفصل / تحقيق ج . يان

جـ ١ — ٢ ليبزج ١٨٨٢ — ١٨٨٦

الجرائد والمجلات العربية :

ـ مجلة كلية الآداب / ج . القاهرة مايو ١٩٤٨

ـ الأهرام عدد ٢٠ أغسطس ١٩٧٦

المراجع الأجنبية

Bloch, A.

Vers und Sprache im Altarabischen

Basel 1946

Ewald : Jahrbuch der biblischen Wissenschaft. Vol. V. 1853

Hartmann

Das arabische Strophengedicht I. Das Mawassah Weimar 189 .

Hecker, Karl : Untersuchungen zur Akk. Epik

Ver ag Butzon a. Bercker Kevelaer, 1974.

Hölscher, Gustav :

Syrische Verskanst Leipzig 1 J. C.

Hinrichssche. Buchhandlung 1932.

The Jewish Encylopedia Volume X

New york and London.

Funk and wagralls Company 1905.

Kayser, Wolfgang : Das sprachliche Kunstwerk,

Franke Verlag, Bern u. München 1961.

Kluge, Friedrich : Etymologisches Wöterbuch,

Walter de Gruyter Berlin 30/1963.

Littmann, E., Geschichte der äthiopischen Litteratur,

in Geschichte der christlichen Litteraturen des Orients, Leipzig. 1907.

Nöldeke, Theodor : 'Kurzyefasste syrische Grammatik,
Wissenschaftliche Buchgesellschafft
Darmstadt. 1966.

Praetorius, Franz : Aethiopische Grammatik,
New York 1955.

Rosin, D. : Reim u. Gedichte des Abraham ibn Ezra
Breslau 1887/89.

Rossini, C. : Grammatica Elementare de la lingua Etiopia,
Roma 1941.

Ullmann, Manfred
Untersuchungen zur Ragazpoesie
Harrassowitz - Wiesbaden 1966.

Ungnad, M. : Grammatik des Akkadischen. Verlag C. H.
Beck. München. 1964.

WKAS Wörterbuch der klassischen Arabischen Sprache, hrsg.
durch die Deutsche Morgenländische Gesellschaft.
Wiesbaden 1957 ff.

Zimmern, H. : Zu den neusten Arbeiten über Babylonische
Metrik.
Weimar 1896.
Zeitschrift. f. Assriologie u.
verwandte Gebiete.

المجلات والدوريات الأجنبية

Raymond Ricc jestin :

R A Reveu D, Assyriolgie et d, Archeologie Oriental 63/1969

Von Soden : ZAC Zeitechrift F. Assyriologie u. vorderasiatische Archeologie 1. Band 15/1950.

Ein Zwigespräch Hammarabis mit einer Frau.

صواب الخطأ

وقعت بعض الأخطاء المطبعية فى هذا الكتاب لا تخفى على القارىء .
وفيما يلى ذكر أهم هذه الأخطاء :

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
١	١٣	الـــلـــة	السلسلة
٢	١	معنى	بمعنى
٥	٥	والميم	تحذف
٥	١٠	الا شر	الشر
٥	١٣	هثل	مثل
١٠	٢٠	للوشحا	الموشحات
١٢	٥	أن	إن
١٢	الهامش	(٢)	(١)
١٦	١	أنواع	أنواعا
١٦	١٧	صناغة	صناعة
١٧	٩	اللينية	اللينة
١٨	الهامش	Nöldekne	Noldeke
١٨	الهامش	Wissenschftliche	Wissenschaftliche
١٩	١٩	وذلك	وذلك
١٩	٦	الـــامة	السامية
٢٣	١٣	فالتحديد	فالتجديد
٢٣	١٤	بالنسبة	بالنسبة

(تابع) صواب الخطأ

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٢٤	٤	المتحاوين	المتحاورين
٢٤	٧	للراة	المرأة
٢٤	٨	للراة	المرأة
٢٤	١٨	ومن تم	ومن ثم
٢٤	١٨	ويسبب	يسبب
٢٤	هامش	Zwigesprach	Zwiegespräch
٢٨	١١	نسميا	تسميها
٣٠	٦	تاتى	تأتى
٣٠	٦	وليست	وليست
٣٥	١٩	رايموندە	رايموند
٣٦	١	القافلة	القافية
٤٦	١٨	الأ• ر	الأسطر
٥١	١٠	يا شين	يا كين
٥١	١٩	يا شين	يا كين
٥٨	١	تم	ثم
٦٤	٨	الأمهوية	الأمهرية
٦٦	١	قاتا	قاتا
٧٤	٣	وإنما	وإنما
٧٦	١٠	لابن قتية	لابن قتيبة
٧٦	١٢	أبياتا	أبياتاً
٩١	٩	الفيروز بادى	الفيروز آبادى
٩٧	٢	النابغة	النابهة

(تابع) صواب الخطأ

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٩٨	٦	وضرنى	خبرنى
٩٩	٢	لبا نه	لبانة
١٠١	٢٠	ثم	ثم
١٠٧	١٩	سن م	سنم
١٠٨	١٨	أوس ابن حجر	أوس بن حجر
١١١	١٧	وبالرداء	بالرداء
١١٣	١	التبيين	التبيين
١١٣	١٨	لغظ	لفظ
١١٧	٩	أكبر	أكبر
١٢٩	٤	الكلما	الكلمات
١٦٦	١٨	الإمكامات	الإمكانات
١٧٣	١ فى الهامش	دولس بن لبرت	دوناش بن لبرط
١٧٥	١	الإبطاء	الإبطاء
١٧٥	١٧	بالوشح	بالموشح
١٧٦	١٩	ويسرق	ويسوق
١٧٦	٣ فى الهامش	Jour	Journal
١٩٠	٩	منو	منو الله
١٩٠	١٩	أنى	أنى
١٩١	٢٠	و ١	نقط وفيها
١٩٣	٢٠	دونس بن ليون	دوناش بن لبرط
٢٠٣	١٢	زهير	زهر

(تابع) صواب الخطأ

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٢٢٠	٢٠	السعراء	الشعراء
٢٢٥	١	ثرا	ثراء
٢٢٥	٤	وآبا	وأنها
٢٢٥	١٠	جب	حب
٢٣١	١٦	يعتس	يكنس
٢٣٣	٢٠	Villasrosa	Villisrosa

فهرس الكتاب

(تابع) فهرس الكتاب

كلمة شكر

أسعدنى الأستاذ « رشاد كامل كيلانى » مرة أخرى بالموافقة على طبع هذا الكتاب بمطابعه بالرغم مما عاناه معى، وما تجشمه القائمون على الطباعة بداره من صعوبات عند طبع كتاب « بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف » لصعوبة الشكل والرموز، واختلاف طريقة جمع الحروف العربية واللاتينية . وهذا الكتاب لا يختلف فى طريقة تأليفه وطبعه عن سالفه . . .

أشكر « للأستاذ رشاد كيلانى » جزيل الشكر طبعه الكتاب، كما يسرنى أن أشكر « السيد / محمد عبد المقصود علام » لما بذله من جهد فى الإشراف على التنسيق والإخراج عند الطبع .

ويسعدنى أيضاً أن أتقدم بوافر الشكر « للحاج نجيب الخانجى » لتكرمه بنشر الكتاب وتوزيعه .

جزاهم الله عنى كل خير، وعنده خير الجزاء ؟

د . عونى عبد الرءوف

رقم الإيداع ٢٤٦٧ / ١٩٧٧

مطبعة الكيلاني
المدير المسئول : رشاد كامل كيلاني
٢٢ ش غيط العدة - باب اللوق القاهرة
ت ٩١٨٥٩٨